

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONTROVERSE MÉDIATIQUE ET ART CONTEMPORAIN. LE CAS DU PROJET
BANANE GÉOSTATIONNAIRE AU-DESSUS DU TEXAS DE CÉSAR SAËZ ET SON
PUBLIC.

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE
EN ÉTUDES DES ARTS
PAR
SAADA EL-AKHRASS

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier le directeur de ma maîtrise, Jean-Philippe Uzel, pour sa disponibilité, ses lectures attentives et ses conseils éclairés qui m'ont guidé tout au long de mon travail. Je lui dois ma gratitude pour ses commentaires et ses corrections, mais aussi pour ses encouragements généreux.

Merci à César Saëz pour sa coopération et son ouverture. Merci d'avoir fait une œuvre complexe d'une source intarissable de réflexions.

Je tiens à souligner le support financier du Centre National de recherches en sciences humaines (CRSH), sans lequel je n'aurais pu entamer mes années en deuxième cycle universitaire. Aussi, merci à Line Johnson et Carl Allen du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) pour les copies des transcriptions des médias qui constituent une partie importante de mon corpus. Merci de votre chère collaboration.

Je dois remercier tout particulièrement Noémie Crépeau, David Hughes et Justine Lebeau, pour leur support moral, mais aussi pour les nombreuses discussions stimulantes qui m'ont permises de réfléchir autrement à mon projet de recherche. Justine, merci infiniment pour ta lecture et tes commentaires.

Un merci grandiose à mes parents et à ma famille dont le support a été primordial. À mes collègues et amis de la Galerie Les Territoires, merci de vos encouragements, de votre patience et de votre soutien.

Merci enfin à Fred, qui n'a cessé de m'encourager et de croire en mon projet de recherche. Merci pour ton aide, ton immense patience et ton écoute infallible.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-------|
| LISTE DES FIGURES | v |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES | viii |
| RÉSUMÉ | ix |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | |
| ART CONTEXTUEL ET PUBLIC PARTICIPATIF. L'EXEMPLE DE LA BANANE GÉOSTATIONNAIRE | |
| 1.1 Art contextuel : de l'engagement de l'artiste à l'ouverture au public | 17 |
| 1.2 Le public des interventions : l'appel au public dans la pratique de Saëz | 22 |
| 1.3 <i>Banane géostationnaire</i> : la création d'un public de communauté élargie..... | 34 |
| 1.4 Un projet « <i>open-source</i> » | 40 |
| CHAPITRE II | |
| L'ART CONTEMPORAIN ET LE PUBLIC À TRAVERS LA POLÉMIQUE | |
| 2.1 La création d'une controverse médiatique..... | 48 |
| 2.1.1 Circulation du projet parmi le monde de l'art dans les médias | 52 |
| 2.1.2 La création d'une nouvelle : impératifs médiatiques et analyse des discours médiatiques | 53 |
| 2.2 Le public des polémiques : grand public versus expertise | 66 |
| 2.2.1 La construction sociologique d'un public de l'art | 69 |
| 2.2.2 Un public <i>ignorant</i> | 72 |
| CHAPITRE III | |
| BANANE GÉOSTATIONNAIRE DANS LE CYBERESPACE: LA CRÉATION D'UN PUBLIC PARTICULIER | |
| 3.1 La médiation d'un projet via le site internet..... | 80 |
| 3.1.1 L'espace d'exposition de la <i>Banane géostationnaire</i> | 82 |
| 3.1.2 Internet: la cyberculture et le cyberspace | 85 |
| 3.1.3 Les communautés virtuelles | 89 |
| 3.2 Lectures et réactions des internautes : études des commentaires sur Internet | 92 |

| | |
|--|---------|
| 3.2.1 Registres du monde de l'art : herméneutique et ontologique | 95 |
| 3.2.2 Le monde des sciences et des technologies : la question de l'expertise | 102 |
| 3.2.3 Registres des valeurs communes | 105 |
| CONCLUSION | 111 |
| ANNEXE..... | 121 |
| BIBLIOGRAPHIE | 154 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | | Page |
|--------|---|------|
| 1.1 | Vue d'ensemble de l'intervention <i>Museo</i> , Place-des-arts, Montréal, 1993 | 122 |
| 1.2 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Museo</i> , Place-des-arts, Montréal, 1993 | 123 |
| 1.3 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Museo</i> , Place-des-arts, Montréal, 1993 | 124 |
| 1.4 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Museo</i> , Place-des-arts, Montréal, 1993 | 124 |
| 1.5 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Museo</i> , Place-des-arts, Montréal, 1993 | 125 |
| 1.6 | Vue d'ensemble de l'intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 126 |
| 1.7 | Intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 126 |
| 1.8 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 127 |
| 1.9 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 127 |
| 1.10 | Intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 128 |
| 1.11 | Intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 129 |
| 1.12 | Vue d'ensemble de l'intervention <i>Nada</i> , Serbie, 2004 | 130 |
| 1.13 | Extrait de la vidéo de l'intervention <i>Pipeline</i> , Bogota, Colombie, 2004 | 131 |
| 1.14 | Intervention <i>L'identification de l'espace</i> , Granby, Québec, 1999 | 132 |
| 1.15 | Vue d'ensemble de l'intervention <i>Le Louvre en rouge</i> , Paris, 1999 | 133 |
| 1.16 | Vue d'ensemble de l'intervention <i>Le Louvre en rouge</i> , Paris, 1999 | 133 |
| 1.17 | Intervention <i>Les Signifiants</i> , Ste-Hyacinthe, Québec, 2003 | 134 |
| 1.18 | Intervention <i>Les Signifiants</i> , Ste-Hyacinthe, Québec, 2003 | 135 |

| | | |
|------|---|-----|
| 1.19 | Intervention <i>Les Signifiants</i> , Ste-Hyacinthe, Québec, 2003 | 136 |
| 1.20 | Intervention <i>Mirage</i> , Québec, 2005 | 137 |
| 1.21 | Extrait de la vidéo de l'intervention, <i>Mirage</i> , Québec, 2005 | 138 |
| 1.22 | Extrait de la vidéo de l'intervention, <i>Mirage</i> , Québec, 2005 | 138 |
| 1.23 | Intervention <i>Mirage</i> , Québec, 2005 | 139 |
| 1.24 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> , dessin et photomontage (2005-2008) | 140 |
| 1.25 | Modélisation de la construction faite de bambou et de nylon (2005-2008) | 141 |
| 1.26 | Modélisation des gyroscopes (2005-2008) | 142 |
| 1.27 | Modélisation de la banane flottant dans la stratosphère (2005-2008) | 143 |
| 1.28 | Trajectoire possible de la banane dans le ciel texan (2005-2008) | 144 |
| 1.29 | HiSentinel | 145 |
| 1.30 | HiSentinel | 145 |
| 1.31 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005 | 146 |
| 1.32 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005 | 146 |
| 1.33 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005 | 147 |
| 1.34 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005 | 147 |
| 1.35 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), prototype fabriqué en Argentine, janvier et février 2006 | 148 |
| 1.36 | <i>Banane géostationnaire au-dessus du Texas</i> (2005-2008), test de fiabilité des matériaux sur le prototype fabriqué en Argentine en janvier et février 2006 | 149 |

- 1.37 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005-2008), prototype de la 150
banane fabriqué au Symposium de Baie-St-Paul en 2006
- 1.38 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005-2008), structure finale du 151
bambou fabriquée au Symposium de Baie-St-Paul en 2006
- 1.39 Annonce du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005-2008) 152
de César Saëz
- 1.40 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005-2008), deux Texans 153
observant la banane, photomontage

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

| | |
|------|---------------------------------|
| GBOT | Geostationary Banana Over Texas |
| FAA | Federal Administration Aviation |

RÉSUMÉ

Nous posons la question du public au centre de nos réflexions qui prennent racine dans une controverse médiatique entourant l'œuvre *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* initiée par César Saëz. Le contexte de controverse exacerbant la voix des différents publics de l'art, cette étude souhaite montrer comment le projet *Banane géostationnaire* nous permet de poser des regards multiples sur la question de public, en ancrant cette notion autant dans le contexte de production de l'œuvre que dans son contexte de réception. À travers la polémique, le projet de César Saëz cristallise plusieurs réactions que nous mesurons ici selon les différents espaces de circulation du projet : le public participatif, le public des médias et le public dans Internet.

Notre premier chapitre propose une mise en contexte générale de la pratique de l'artiste dont les différentes créations appartiennent aux pratiques d'art contextuel. Ces pratiques considèrent le public comme acteur participant aux propositions des artistes et suggèrent – en théorie – une compréhension particulière d'un public actif que nous nous permettons de nuancer à travers l'étude descriptive de la pratique d'intervention de Saëz. Nous verrons aussi comment différentes initiatives liées aux espaces d'exposition et de circulation de *Banane géostationnaire* proposent la création d'un public de communauté autour de l'œuvre.

Notre second chapitre s'attarde à la controverse médiatique pour montrer comment la notion de public est traitée par les médias de masse. Ces institutions qui agissent aussi comme public proposent une construction sociale de l'art qui forme l'opinion du public qui lui est aussi construit et agencé par les organes médiatiques de masse. Révélant les divers impératifs qui supportent la construction d'un événement médiatique, nous verrons comment la représentation de l'art contemporain passe également par une représentation du monde de l'art qui renforce le fossé entre les acteurs du milieu de l'art et le grand public.

Finalement, notre troisième chapitre porte sur un pan de la réception du projet *Banane géostationnaire* se manifestant dans Internet, l'artiste et ses collaborateurs optant pour un site internet comme support de diffusion du projet. Le public du cyberspace, dont les discours au sujet du projet s'inscrivent dans des blogues ou des forums de discussion, participe à la cyberculture prenant part à ce nouvel espace public qu'est le cyberspace. Ce public, qui prend part à des communautés virtuelles, vient proposer une autre piste de réflexion qui vient remettre en question cette construction d'un public en rejet de l'art contemporain, conception notamment engagée par la sociologue française Nathalie Heinich.

Mots clés : Saëz, César, controverse, art contemporain, public de l'art, art contextuel, médias, cyberspace

INTRODUCTION

Notre étude prend place alors que nous assistons fréquemment à l'occurrence de polémiques médiatiques entourant l'art contemporain dans plusieurs pays comme au Canada, en France, en Angleterre et aux États-Unis. Elles font parfois l'objet d'une attention médiatique locale et restreinte¹, alors que d'autres fois elles prennent part à une opération médiatique qui s'étend à l'échelle nationale². Les polémiques au sujet de l'art contemporain sont multiples et s'attardent à ces pratiques qui sont, comme le note Marc Jimenez, professeur à l'Université Paris-I et auteur du livre *La querelle de l'art contemporain*³, « difficiles à circonscrire en raison de la diversité de leurs supports, de leurs matériaux, de leurs procédures techniques et de la multiplicité de leurs modes d'expression.⁴ » Comme il le soutient, la déconstruction des critères normatifs de définition et d'évaluation de l'art par ces pratiques rendent complexe le jugement esthétique des œuvres d'art contemporain. En effet, leurs critères esthétiques permettant leur évaluation étant mouvants et appartenant à des conventions connues des experts, le public ne suit plus. « Cette absence de référence et de clés d'interprétation renforce assurément le sentiment que l'art contemporain pourrait bien être ce n'importe quoi que stigmatisent ses détracteurs.⁵ » Tributaires du phénomène de controverse médiatique, les commentaires exacerbés de ces détracteurs constituent notre corpus. Nous profitons des débats pour nous arrêter sur ce public qui

¹ Nous pensons ici au cas de la controverse entourant l'œuvre du sculpteur Pierre Bourgault, *Latitude 51° 27' 50' – Longitude 57° 16' 12'*, présentée sur la promenade Samuel-De Champlain à Québec à l'occasion du 400^e anniversaire de la ville en 2008. Les détracteurs qualifiaient alors l'œuvre d'inutile et de laide.

² Nous faisons référence à *Cloaca N°5*, l'œuvre de Wim Delvoye, présentée à la galerie de l'UQÀM en janvier 2009. La polémique médiatique portait sur l'investissement de fonds publics de 30,000\$ donnés à la galerie universitaire pour l'exposition de ce projet. Aussi, la nature ostentatoire de *Cloaca N°5*, reproduisant mécaniquement le système digestif humain, a suscité un soulèvement populaire d'indignation et d'amusement en regard de la « machine à caca. »

³ Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essai, 2005.

⁴ *Ibid.*, p. 21

⁵ *Ibid.*, p. 24

ne fréquente pas le monde de l'art, pour reprendre la notion établie par le sociologue américain Howard Becker dans *Le monde de l'art*⁶. L'approche interactionniste de Becker développe cette notion de « monde », qui correspond au regroupement d'individus participant à un monde professionnel en adoptant un certain nombre de conventions qui leur permettent de participer à la « culture professionnelle » de ce dit monde. En ce sens, le « grand public », ignorant les critères esthétiques appelés à la validation artistique des pratiques d'art contemporain, ne connaît pas les conventions de ce monde de l'art qui, lui, est composé de nombreux spécialistes, institutions, critiques d'art et artistes. La création des polémiques médiatiques est, entre autres raisons, provoquée par ce choc entre ces diverses conventions. Les commentaires du « grand public » sont d'autant plus fréquents lorsqu'ils sont sollicités alors qu'une polémique bat son plein; le battage médiatique promet une tribune de choix pour le partage de l'opinion publique au sujet de l'art contemporain, de son milieu et aussi de son financement.

Dans notre mémoire, nous nous concentrons particulièrement sur les publics qui s'inscrivent au sein d'une controverse médiatique qui débute en janvier 2007 avec la parution d'un article dans le *Journal de Montréal*⁷ au sujet du financement public de l'œuvre *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*⁸ (2005-2008) de l'artiste montréalais d'origine argentine César Saëz. Fidèle à l'axe de traitement médiatique généralement utilisé pour parler de l'art contemporain, cette polémique concerne principalement l'attribution au projet de subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada qui se chiffrent à 65 000 \$. Les critiques lancées au sujet des subventions sont traversées par la question de la qualité du projet en tant qu'œuvre : *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* est-elle une œuvre

⁶ Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

⁷ Codère, Jean-François, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas », *Journal de Montréal*, Montréal, édition du 9 janvier 2007, p. 2.

⁸ Afin de faciliter la lecture, nous ferons parfois référence à *Banane géostationnaire* ou *Banane* pour désigner le titre du projet. En anglais, l'acronyme GBOT, pour *Geostationary Banana Over Texas* est souvent employé.

d'art ? S'échelonnant sur quelques semaines, la controverse se multiplie sur les plateformes médiatiques – journaux, télévision, radio et Internet – et provoque également des réactions à l'international, notamment en France et aux États-Unis, où l'œuvre devait initialement être lancée. Le projet de Saëz consiste en la construction d'une sculpture en forme de banane faisant 300 mètres de longueur qui devait être envoyée du Mexique pour se diriger furtivement dans le ciel du Texas afin d'y flotter pendant 30 jours. Les coûts évalués de cette entreprise s'élevaient à 1,5 millions de dollars. En 2007, *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* est encore un projet et l'artiste espère en faire le lancement en août 2008. Finalement, le lancement officiel est annulé faute de financement. Actuellement, nous pouvons encore naviguer sur le site internet dédié à l'ensemble des démarches du projet qui a été lancé en 2005⁹.

La polémique qui entoure cette œuvre fait suite à une série de controverses, dont les débuts datent des années 1990. Notre sujet de recherche s'inscrit dans la lignée d'écrits qui se manifestent à cette époque, l'art contemporain provoquant alors des débats entre divers acteurs du milieu de l'art. Ces querelles prennent racine en particulier en France, alors que l'art contemporain est remis en question par un groupe de critiques, de théoriciens et de sociologues¹⁰ qui prennent tous part au milieu artistique de l'époque. Le débat est en premier lieu circonscrit dans des revues spécialisées, comme la revue *Esprit*, où le coup d'envoi de ce qui est rapidement nommé « la crise de l'art contemporain » est donné alors que Jean Molino écrit en 1991¹¹ que l'art contemporain est un art du « n'importe quoi » pouvant être produit par « n'importe qui ». S'en suivent plusieurs articles dans la même revue qui questionnent la valeur de l'art contemporain en centrant sa condamnation autour des critères d'évaluation esthétique qui semblent inexistantes, mais qui permettent tout de

⁹ Le site internet est encore en ligne : www.geostationarybananaovertexas.com.

¹⁰ Entre autres, Jean Clair, Jean Baudrillard, Marc Fumaroli et Jean-Philippe Domecq ont publié des articles au sujet de l'évaluation de l'art contemporain.

¹¹ Molino, Jean, « L'art aujourd'hui », *Esprit*, no 173, juillet-août 1991, p. 72 et suiv., cité dans Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essai, 2005, p. 340.

même aux institutions culturelles de juger de ces pratiques. Dans un phénomène de démocratisation culturelle grandissant, ces détracteurs sont à la recherche de critères objectifs qui permettraient d'encadrer la définition de l'art contemporain et de contrecarrer le relativisme de l'évaluation d'œuvres d'art contemporain par le marché. Ces discussions véhémentes remettent en question la légitimité du jugement esthétique des experts de l'art, le public revendiquant le droit de son jugement de goût – ici substitué au jugement esthétique¹². Dès 1996, on voit paraître des articles à ce sujet dans la presse française, notamment sous la plume du sociologue et philosophe Jean Baudrillard. La polémique étant présentée sur le terrain des médias de masse, le « grand public » est alors inclus dans le débat. Marc Jimenez, qui propose un historique du débat¹³, se questionne : « Les condamnations abruptes, les "jugements de dégoût" portés à l'encontre d'artistes contestés aux œuvres discutables ne sont-ils pas aussi l'expression des sentiments du public ou, du moins, de ses réactions supposées ? ¹⁴ » Au-delà des querelles idéologiques entre ces professionnels de l'art, la question du public demeure le point d'ancrage de ces polémiques, puisqu'il est aussi question de leur incompréhension des enjeux de l'art contemporain. En regard de cette « crise de l'art contemporain », nous avançons l'hypothèse selon laquelle il semble que le monde de l'art tend à se constituer un public propre, indépendamment des autres mondes. Le public initié¹⁵ de l'art contemporain comprend une conception de l'art qui n'est pas partagée par les autres publics.

Au Québec, la crise de l'art contemporain s'inscrit dans l'espace médiatique et vient surtout se poser autour de la question du financement public de l'art, mettant en doute

¹² Ryan, Marie-Noëlle, « Des goûts et des couleurs... Art contemporain et pluralisme culturel », *Revue canadienne de l'esthétique*, volume 3, automne 1998.

¹³ Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essai, 2005, p. 340-358.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ce type de public est notamment décrit et analysé par Bernard Poche dans « Une manifestation artistique et son public : la fréquentation d'Octobre des Arts 1988 à Lyon », *La mise en scène de l'art contemporain*, Actes du colloque « Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques », 27-28 octobre 1989, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, 1990, p.51-61.

l'authenticité de l'artiste et du cercle d'initiés du monde de l'art. Christine Palméri, artiste et critique d'art québécoise, propose un recensement de ces querelles dans un article intitulé « La crise de l'art contemporain au Québec¹⁶ ». Elle y fait mention de débats entre acteurs du milieu de l'art, notamment quant aux critères esthétiques employés à la dénomination d'un art qui serait contemporain et qui est légitimé par les organismes subventionnaires, laissant de côté les artistes dont les pratiques sont moins « contemporaines ». Guy Bellavance, professeur et chercheur à l'Institut national de recherche scientifique, propose un retour sur les controverses québécoises faisant suite à celles en France dans une édition de 2000 du magazine *E.T.C Montréal* consacré à la crise de l'art contemporain¹⁷. Il s'agit de la question de l'attribution des subventions et des critères qui supportent cette attribution qui serait le détonateur de la crise de l'art contemporain. Il reprend le modèle sociologique inscrit dans la notion de champ élaborée par le sociologue français Pierre Bourdieu¹⁸, modèle dans lequel chaque acteur d'un champ spécifique est en conflit avec un autre pour faire respecter ses conventions ou ses lois. Ainsi, à même le milieu de l'art, l'émergence de la crise de l'art contemporain réside dans une critique du système rendant possible les idéologies d'un art alors souvent associé à du n'importe quoi¹⁹. Guy Bellavance rapporte en effet que « ce qui est visé c'est l'intégration d'un ensemble de pratiques artistiques, considérée à tort ou à raison comme étant anti-institutionnelles, à un réseau institutionnel complexe, systémique. (...) Ce qui est attaqué dans l'art contemporain (...) c'est le caractère apparemment conjugué ou concerté des actions de l'École, de l'État et du Marché sur la pratique de l'art, et leur légitimité.²⁰ » Ce qui

¹⁶ Palméri, Christine, « La crise de l'art contemporain au Québec », *L'œuvre en contexte*, Rochefort, Jean-Claude et Uzel, Jean-Philippe (sous la direction de.), Canada, CÉLAT, 2007, p. 63-75.

¹⁷ Bellavance, Guy, « Où va donc l'art contemporain ? Autopsie d'une controverse », *ETC Montréal*, n° 48, 1999-2000, p. 11-16.

¹⁸ Bourdieu, Pierre, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp.113-114.

¹⁹ Bellavance, Guy, « Où va donc l'art contemporain ? Autopsie d'une controverse », *loc.cit.*, p. 13

²⁰ Bellavance, Guy, *Ibid.*, p. 14

a finalement été critiqué dans les années 1990 lors des débats québécois sur l'art contemporain – dans cette séduisante « théorie du complot des professionnels coalisés » pour reprendre les termes de Bellavance – trouve un écho dans les critiques soulevées par les arguments repris dans les médias de masse dans le cas de la polémique entourant le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. Bien que nous actualisons l'étude sur cette crise de l'art contemporain en nous penchant sur une affaire médiatique de 2007, le débat reste toujours le même, indépendamment des œuvres et des artistes. D'une controverse à une autre, les arguments soulevés par les détracteurs demeurent similaires. Et la réponse des tenants de l'art contemporain, toujours des experts du monde de l'art, peine à convaincre leurs opposants.

Notre objectif global est de saisir les réactions du public de l'œuvre, autant avant son épisode polémique qu'après ce dernier. Nous observons ainsi la création des publics autour de l'œuvre *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* alors qu'elle participe à une controverse médiatique à l'ère d'Internet. La structure d'ensemble de notre mémoire procède de l'approche sociologique promue par le sociologue français, Jean-Paul Fourmentraux, dans son ouvrage *Art et Internet, les nouvelles figures de la création*²¹. Dans ce livre dédié aux pratiques spécifiques du Net Art, l'auteur introduit les difficultés que la sociologie de l'art éprouve à considérer à la fois le contexte interne à la production des œuvres et le contexte externe de ces dernières, qui rassemble les opérations de médiations et d'inscriptions de ces œuvres dans le paysage institutionnel et artistique. Il rappelle que « simultanément, l'enjeu sociologique consiste à produire une analyse qui ne s'en tient pas aux conditions sociales de production ou de réception des œuvres, mais les aborde comme l'activité de mise en relation des divers objets et des différents acteurs qui concourent à la mise en œuvre d'art.²² » En prenant pour compte cette sociologie des œuvres, nous sortons

²¹ Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet*, Paris, CNRS Édition, 2010 (2005).

²² *Ibid.*, p. 30

résolument du rapport linéaire qui isole production et réception pour examiner et prendre en compte les interactions existantes entre la production du projet de Saëz et sa réception entre 2005 et 2007. Nous consolidons le pan de la production et celui de la réception de la même manière que le fait Fourmentraux avec la notion de « carrière sociale » telle qu'il la définit : « la carrière est entendue ici comme le processus, plus flexible que linéaire, qui fait passer l'œuvre par les différentes étapes de son évaluation, attribution et valorisation – ces différentes séquences étant le produit dynamique d'usages et de négociations distribuées entre des acteurs et des objets techniques qu'il convient d'observer en situation d'interaction.²³ » Ainsi, nous procédons à l'étude de la création de *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, de ses divers lieux d'expositions à divers moments de sa réalisation, en considérant les acteurs prenant part à la conception du projet mené par César Saëz. Notre méthode consiste finalement à nous pencher sur la création des publics de l'œuvre qui sont particuliers aux multiples espaces d'exposition de ce projet, mettant en valeur trois types de publics qui correspondent au découpage de notre mémoire. D'abord, nous jetons un regard sur le public participatif des pratiques d'art contextuel, ensuite, nous étudions le public de la controverse dont l'opinion est dominée par les médias de masse, et finalement, le public hétérogène d'Internet ainsi que les registres de valeurs qu'il emploie pour évaluer le projet de Saëz.

La question du public traverse notre mémoire, dans notre volonté d'observer à la fois la réception de l'œuvre de Saëz, mais aussi d'investiguer cette scission entre les différents publics qui sont visibles lors de controverses médiatiques en art contemporain. Dans un premier lieu, nous ancrons le projet dans la démarche globale de César Saëz en reprenant les théories qui définissent les pratiques d'art contextuel, pratiques dans lesquelles s'inscrivent, selon nous, les divers projets que l'artiste

²³ Fourmentraux, Jean-Paul, *Ibid.*, p.28, note en bas de page CF. Appadurai, 1986 ; Menger, 1993 ; Thévenot, 1994, Fabiani, 2003.

réalise avant 2005. Nous nous attardons au public tel que théorisé par l'étude des pratiques d'art contextuel en regard de la définition proposée par le critique d'art français Paul Ardenne dans *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation* et par l'artiste québécois Richard Martel, aussi fondateur de la revue *Inter* et du centre en art actuel *Le Lieu*. De manière générale, ces pratiques placent la question du public au centre de leurs démarches. En effet, les questionnements liés aux intentions de César Saëz sont ancrés dans des problématiques d'ordre public et citoyen. Nous verrons comment le public s'inscrit dans ces pratiques : Quel est le public sollicité ? Comment participe-t-il aux interventions menées par l'artiste ? Comment s'exerce sa compréhension dans les projets initiés par Saëz ? De quelle conception du public les pratiques d'art contextuel relèvent-elles ? Nous verrons comment *Banane géostationnaire*, avec l'utilisation d'Internet, nous permet de concevoir ce public participatif dans son inscription dans un projet que l'artiste nomme « *open-source* ».

En second lieu, la controverse médiatique suscitée par le projet de Saëz génère un vaste public pour l'œuvre, ralliant dans l'espace public les détracteurs et les supporteurs du financement public de l'art contemporain. Le corpus de médias de masse traditionnels que nous étudions est composé de plusieurs journaux, d'émissions de télévision et de radio, appelant un public mixte et diversifié qui peut être catégorisé selon l'axe de traitement des nouvelles qui y sont présentées. Au Canada, l'ouvrage *Voices of Fire: Art, Rage, Power and the State*²⁴ publié en 1996 au sujet de l'achat de l'œuvre de Barnett Newman *Voice of Fire* constitue une de nos références en termes d'analyse de contenu et de discours propagés par les médias quant à la représentation de l'art lors d'une controverse. Cette étude est effectuée et co-éditée par l'artiste et enseignant à la *Nova Scotia College of Art and Design*, Bruce

²⁴ Barber, Bruce; Guilbaut, Serge; John O'Brien (edited by), *Voices of fire, art, rage, power and the state*, Canada, University of Toronto Press, 1996.

Barber, l'historien de l'art et professeur à l'Université de Colombie-Britannique, Serge Guilbaut et le commissaire et historien de l'art, John O'Brian. Ils se penchent sur la vive controverse qui se présente en 1990 alors que le Musée national des Beaux-arts du Canada fait l'achat de l'œuvre *Voice of Fire* de Barnett Newman au coût de 1,76 millions. Regroupant divers essais, le livre *Voices of Fire, Art, Rage Power and the State* relate le contexte d'apparition de la polémique qui a été, jusqu'à maintenant, une des plus manifestes au Canada. Rassemblant les coupures de journaux, les caricatures ainsi que les commentaires du public dans les médias de masse, les auteurs se penchent sur la réaction du public quant à l'achat de cette œuvre et traitent notamment de la réception de l'art abstrait/moderne et de la réplique des responsables du musée et autres spécialistes. Entre autres, dans son article « *Thalia Meets Melpomene, The Higher Meaning of the Voice of Fire and Flesh Dress Controversies* »²⁵, Bruce Barber retrace les arguments invoqués dans les médias de masse dans une analyse de contenu des textes médiatiques. Globalement, cet ouvrage offre un portrait du contexte de la controverse, des arguments employés par les médias de masse et par le public pour traiter de l'œuvre contestée, en plus de traiter de la réponse du monde de l'art. De la même manière, notre recherche couvre aussi l'apparition de la controverse entourant *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, en plus de nous pencher sur la couverture médiatique et les commentaires des publics dans les médias de masse. Seulement, notre analyse de contenu se fait en concordance avec le champ d'études critiques des médias, qui nous permet de nous pencher sur les impératifs médiatiques qui dirigent les institutions médiatiques. Pour faire un survol du fonctionnement des médias de masse, nous reprenons les conclusions menées par les différents chercheurs affiliés à ce domaine : Dominique Wolton, sociologue

²⁵ Barber, Bruce, «Thalia Meets Melpomene, The Higher Meaning of the Voice of Fire and Flesh Dress Controversies », in *Ibid.* p. 96-101.

français ; Jonathan Potter²⁶, professeur et directeur au département en science sociales de la *Loughborough University* ; David Altheide²⁷, professeur émérite de l'Université de l'Arizona ; Clive Seale²⁸, sociologue britannique ; Tony Harcup, professeur et journaliste ainsi que Deirdre O'Neill²⁹, professeur en journalisme à la *Leeds Trinity University College*. Ils se penchent notamment sur la création d'une nouvelle et des critères qui amènent un événement en particulier à occuper une place dans les médias, mais aussi sur le cadre discursif dans lequel les événements médiatiques s'inscrivent. Ainsi, notre étude de contenu rapporte la construction interne des textes médiatiques, à savoir l'application d'une narration qui oppose véritablement détracteurs et partisans, non-spécialistes et spécialistes. En nous attardant aux cadres spécifiques dans lesquels se déploient les discours entourant le projet de César Saëz, nous pouvons véritablement analyser la portée des commentaires des publics des médias selon leur contexte d'apparition. Forts de cette approche critique des médias, nous posons les questions suivantes à notre corpus médiatique : Comment se forme une controverse médiatique autour d'une œuvre ? Qui est ce public qui se manifeste ? De quelle manière est représenté le monde de l'art ? Et finalement, comment réagit ce monde face aux attaques médiatiques ?

La controverse nous permet également d'ouvrir notre étude à une sociologie des valeurs dont nous tirons les bases des enquêtes de la sociologue française, Nathalie Heinich. En effet, nous procédons à l'étude des registres de valeurs employés dans la réception de l'œuvre de l'artiste César Saëz, tout autant dans les médias de masse que dans Internet. Sur le territoire français, la première étude sur le public de l'art en

²⁶ Potter, J., Wetherell, M., & Chitty, A., « Quantification rhetoric: cancer on television », *Discourse & Society*, 2(3), 1991, p. 333-365.

²⁷ Altheide, D. L., « The news media, the problem frame, and the production of fear », *The Sociological Quarterly*, 38(4), 1997, p. 647-668.

²⁸ Seale, Clive, « Cancer in the news: religious themes in news stories about people with cancer », *Health*, 5(4), 2001, p. 425-440.

²⁹ Harcup, Tony et O'Neill, Deirdre, « What is news? Galtung and Ruge revisited », *Journalism Studies*, 2(2), 2001, p. 261-280.

situation de controverse est celle menée par Nathalie Heinich, dans son ouvrage de 1997 réédité en 2009, *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*³⁰. La sociologue propose une enquête sociologique sur différentes « affaires » publiques au sujet de certaines œuvres d'art contestées telles le Pont-Neuf emballé par Christo en 1985 ou les colonnes de Daniel Buren dans la cour du Palais Royal en 1986. Tout en relatant le contexte entourant les polémiques, Heinich s'attarde au rôle des médiations et aux registres de valeurs qui orientent l'appréciation des œuvres. Méthodologiquement, elle reconstitue les régimes de valeurs employés par un public qu'elle élargi aux profanes de l'art, au « grand public », en s'attardant aux discours bruts qu'ils expriment devant ces œuvres controversées. Elle adopte une posture qu'elle décrit comme étant relativiste et descriptive : elle fait davantage état de la pluralité des registres de valeurs qui sont employés par le public alors qu'ils évaluent les œuvres, sans hiérarchiser les acteurs selon leurs connaissances en art ou leur statut social. En revanche, elle hiérarchise les registres de valeurs pour les catégoriser selon qu'ils appartiennent au monde de l'art ou au monde ordinaire. En 2010, elle publie *Guerre culturelle et art contemporain, Une comparaison franco-américaine*³¹, où elle se rapporte aux enquêtes françaises de 1996 pour les comparer à la version américaine de la « crise de l'art contemporain », qui est plutôt nommée « guerre culturelle ». Les débats entourant l'art contemporain aux États-Unis sont plus ancrés dans la question du financement public d'un art contemporain souvent affilié à un art provocateur et contestataire. Dans cette perspective comparative, la sociologue mesure donc les similitudes et les divergences liées aux registres de valeurs employés par le public. Notre mémoire se rapporte davantage aux conclusions qu'Heinich établit dans son premier ouvrage, comme elle livre les résultats d'une enquête qui

³⁰ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

³¹ *Id.*, *Guerre culturelle et art contemporain, Une comparaison franco-américaine*, Paris, Herman Éditeurs, Collection Société et pensées, 2010.

porte sur les commentaires du public, ce que nous faisons également dans notre recherche. Dans ces deux ouvrages, elle s'emploie à l'unique étude des commentaires négatifs des publics, des rejets de l'art contemporain, faisant de sa sociologie des valeurs une sociologie de la réception négative de l'art. En adoptant cette démarche concentrée sur les rejets, nous allons démontrer qu'elle tend à accréditer l'idée selon laquelle l'art contemporain serait manifestement toujours en rejet par le grand public alors qu'il est apprécié par les spécialistes. Cet *a priori* suggère une conception particulière du public par les acteurs du monde de l'art, conception sur laquelle nous jetons un regard dans cette situation de controverse. Dans notre mémoire, nous nous employons à observer à la fois les rejets et les appréciations de *Banane géostationnaire* par les différents publics qui existent au travers de l'œuvre, les médias, le public des médias, le monde de l'art et finalement les publics sur Internet. Nous verrons que la frontière entre la notion de public initié et de non-initié est à reconsidérer.

Contrairement aux études entreprises par la sociologue Nathalie Heinich, nous effectuons une étude approfondie des espaces publics desquels nous tirons les commentaires d'un public qui n'est pas familier avec l'art contemporain. Ces espaces connotent les discours que l'on y retrouve, leur attribuant une couleur qui nous apparaît primordiale à observer dans le cadre d'une étude qui emprunte une démarche imputée à une sociologie des valeurs. Effectivement, ces espaces publics sont porteurs d'un système de valeurs dont il nous faut tenir compte dans l'analyse des registres évaluatifs tenus par le public de l'œuvre. Notre objectif est d'ancrer les commentaires des publics dans les espaces publics où ils se forment considérant ces espaces comme médiateurs et traducteurs de la manifestation d'un certain type de discours ; en effet, ne se disent pas les mêmes énoncés en privé et en public.

Internet nous confronte particulièrement à ce rapport privé et public des commentaires du public qui se crée autour du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. En dernier lieu, nous portons notre attention sur le cyberspace comme espace de circulation de l'œuvre via le site internet consacré au projet. Le projet de Saëz en processus existant dans le cyberspace avant la polémique, nous observons d'abord la création d'un public qui se lie au projet par la participation. Alors que se manifeste la controverse, nous assistons à l'occurrence d'un public de l'œuvre et de la polémique qui prend racine sur Internet. Ce pan de la réception n'a, jusqu'à maintenant, jamais été étudié et pour cause : il s'agit d'un public hautement éparé, souvent anonyme, qu'il est difficile de circonscrire de manière statistique par sa disparité géographique. À l'ère d'Internet, la controverse médiatique créée autour du projet de César Saëz nous permet de considérer ces nombreux commentaires d'un public qui se manifestent dans plusieurs blogues et forums de discussion. Ce corpus, amassé par l'artiste qui nous a donné accès à cette documentation, a été par la suite catégorisé selon les différentes « cultures professionnelles » qui regroupent ces blogues et ces forums. Notre objectif dans ce chapitre est de voir si cette classification des types de mondes³² dans lesquels on rassemble les blogues vise à observer si une affiliation à un certain monde entreprend d'utiliser des critères singuliers pour évaluer l'œuvre mise à l'étude. Ce public s'exprime sur le financement public de l'œuvre, mais il déploie surtout un argumentaire de validation ou de disqualification de l'œuvre, bien qu'il s'agisse d'un public en partie constitué de non-initiés. En fait, comme le projet de Saëz emploie un site internet comme espace d'exposition des démarches entreprises autour de la création de l'œuvre, nous verrons que le public du cyberspace utilise ce site comme lieu de médiation du travail de l'artiste qui leur permet alors de produire une argumentation nuancée quant à leur appréciation ou leur rejet de *Banane géostationnaire*. On ne parle plus alors de public initié ou de non-

³² Notion élaborée par Howard Becker dans son ouvrage *Les mondes de l'art*, *op.cit.*

initié : un public différent émerge avec le cyberspace que nous nous emploierons à mieux circonscrire.

PREMIER CHAPITRE

ART CONTEXTUEL ET PUBLIC PARTICIPATIF. L'EXEMPLE DE LA BANANE GEOSTATIONNAIRE

Le regard porté sur les différentes interventions de César Saëz nous permet d'ancrer sa démarche dans les pratiques d'art contextuel. Les principaux fondements de ces pratiques sont de penser des propositions artistiques relatives à un contexte particulier, celui de l'espace public, remettant ainsi en question le statut de l'artiste dans la visée idéale de toucher un public autre que celui des initiés.

Les espaces d'exposition propres aux pratiques d'interventions privilégiées par César Saëz nous permettent de considérer l'apparition de son public. En évoquant d'abord les théories des pratiques d'art contextuel, nous verrons comment se déploie la réception dans les projets antérieurs de Saëz et puis dans *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. À travers les différents espaces d'exposition des interventions, nous observons la création d'un public qui va aussi s'impliquer dans la réalisation de l'œuvre, de par sa réception. La disparité des espaces d'exposition permet de composer un public propre à l'œuvre. Dans le cadre de notre étude entourant la controverse de la *Banane géostationnaire*, les diverses compositions de ces publics sont visibles autant dans les premiers moments de la réalisation de l'œuvre – qui impliquent l'utilisation d'Internet – que dans les médias de masse, et subséquemment, dans les blogues et les forums de discussions lors de la controverse. Tous ces lieux de l'œuvre sont autant de points clés du développement de sa « carrière sociale³³ », mais aussi, comme nous l'observons dans notre recherche, il s'agit d'espaces qui nous permettent d'analyser le cadre de la réception de l'œuvre ainsi que les registres d'évaluations employés dans la validation artistique du projet.

³³ Fourmentaux, Jean-Paul, *Art et Internet, op.cit.*, p. 28

Avec *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, Saëz investit un espace d'exposition public peu exploité : la stratosphère. Cet espace est « une couche de l'atmosphère située de 18 à 50 km d'altitude entre la troposphère et la mésosphère.³⁴ » Le rapport de l'individu avec cet espace public – rapport que l'artiste s'engage à relever et à questionner – est fort particulier. La stratosphère est un espace légalement public, mais il ne comporte pourtant pas d'investissement de la part de la population puisque l'accessibilité physique au lieu est difficile, voire impossible, contrôlée par l'expertise aérospatiale. Ainsi, le lien que la majorité des citoyens entretient avec le ciel est de l'ordre de l'imaginaire, espace collectif que Saëz tente de conquérir. Bien que le projet n'ait pu voir le jour, les démarches effectuées par l'artiste et son équipe font œuvre. L'intervention furtive de la *Banane* flottante s'est immiscée dans l'espace collectif autrement, à la fois par les nombreuses apparitions de sa représentation dans les médias de même que par sa présence, encore aujourd'hui, quatre ans après la fin du projet, sur Internet. La controverse autour du projet de Saëz, qui a permis d'augmenter les visites sur le site internet et de donner une visibilité plus grande au projet, a entraîné une construction médiatique de l'intervention pour le public. En effet, par les nombreuses évocations dans les médias de masse, bien qu'elles sont souvent négatives et axées sur le financement public de l'art, l'imaginaire collectif s'est-il peut-être fait à l'idée de la proposition de Saëz. L'artiste rappelle que « concrètement, le projet a été capable d'ancrer dans l'imaginaire du public la possibilité de ce genre de réalisation, élaborant ainsi la validité et l'appui pour les explorations futures [du ciel].³⁵ »

³⁴ Le Petit Robert, (Josette Rey-Debove, Alain Rey, édité par.), Paris, Le Robert, 2007.

³⁵ Auteur anonyme, « Développements actuels », Ettinger, Delpine, conception du site web du projet *Geostationary Banana over Texas*, En ligne. [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>] Consulté le 5 novembre 2010

1.1 Art contextuel : de l'engagement de l'artiste à l'ouverture au public

Originaire de l'Argentine, César Saëz s'établit au Canada pour entamer des études de baccalauréat en beaux-arts à l'Université Concordia pour ensuite y entreprendre une maîtrise en arts plastiques qu'il termine en 1999. Actuellement, il poursuit un doctorat qu'il a commencé en 2004 à l'Université Concordia. Avant la création du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, il initie de nombreuses interventions à l'échelle nationale et internationale, notamment, au Québec, en Argentine, en Colombie, en Serbie, au Mexique, en Allemagne et en Finlande.

En observant les divers projets proposés par César Saëz au fil de sa carrière, nous les attribuons à une pratique dite contextuelle de l'art. Cette notion, expliquée par Paul Ardenne dans son ouvrage *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, se définit comme une démarche qui « opte (...) pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire.³⁶ » La théorisation des pratiques d'art contextuel a d'abord été initiée par Jan Swidzinski en 1976 dans son manifeste *Art as a Contextual Art*³⁷. L'artiste polonais prend alors position par rapport à l'art moderniste et conceptuel, alors que la formule de l'art pour l'art est celle qui prime. Au contraire, l'art contextuel est une pratique qui s'imbrique dans la vie, dans le tissu social des artistes qui l'exploitent : comme l'indique Richard Martel, artiste multidisciplinaire et créateur de la revue québécoise *Inter* qui traite notamment des enjeux liés à l'art contextuel³⁸, il s'agit là de « la fin de l'art conceptuel et le début d'orientations plus pratiquement ouvertes sur la réalité, l'art se voulant sociologique, relié à un contexte.³⁹ » En effet, à cette

³⁶ Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004 (2002), p. 12.

³⁷ Swidzinski, Jan, *Art as a Contextual Art*, Editions Sellem, Galerie S. Petri, Archive of Experimental, 1976.

³⁸ Richard Martel est également le fondateur du *Lieu*, centre d'art actuel de Québec.

³⁹ Martel, Richard, « Présentation, L'art et le contexte », *Inter : art actuel*, no 93, 2006, p. 4.

époque se développent au Québec des pratiques « d'art utilisées dans ses relations au contexte », un « art en contexte réel.⁴⁰ » Avec la parution de l'ouvrage de Paul Ardenne en 2002, l'art contextuel est remis à l'étude non comme étant un « style » artistique circonscrit dans une époque donnée – d'où cette disparité temporelle des pratiques contextuelles dont les premières éruptions datent des actions dadaïstes et qui trouvent aujourd'hui écho notamment dans celles de l'ATSA au Québec – mais plutôt, comme le souligne Richard Martel, comme étant « une utopie qui se transforme et s'ajuste par relation et échange.⁴¹ »

Richard Martel rappelle également que « [l]'on est passé de l'œuvre à l'attitude ou, en quelque sorte, du produire au faire⁴² » : on parle alors de « manœuvres », d'« actions », de « gestes », d'« art à faible coefficient de visibilité », d'« esthétique relationnelle⁴³ » même. La fin des grands récits étant annoncée⁴⁴, l'artiste propose des transformations dans son univers local, dans ces lieux qu'il connaît, pour ultimement s'adresser aux habitants de ces espaces. Concrètement, nous notons que ce rapport avec le public semble idéalisé, dans la mesure où la diffusion de ces interventions artistiques est normalement réalisée dans les instances de diffusion du monde de l'art et, comme certaines pratiques sont momentanées ou anonymes, la réponse d'un public plus vaste n'est souvent pas présente et n'est pas toujours tangible. La définition d'art contextuel développée par Richard Martel s'inscrit dans un positionnement par rapport à un art marchand qui viendrait en quelque sorte corrompre les pratiques culturelles. Au contraire, un art se pratiquant dans la « matrice sociale » et qui la contourne, la déborde, l'implique, la repense, permet d'accorder un autre statut à l'artiste et au public.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 5

⁴² *Ibid.*

⁴³ Pour reprendre les expressions de Richard Martel, Stephen Wright et Nicolas Bourriaud.

⁴⁴ Lyotard, Jean-François, *La condition post-moderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

De la même manière, l'auteur Paul Ardenne considère que « la dynamique de la connexion propre à l'artiste œuvrant en contexte réel est fréquemment de l'ordre de la revendication. Elle résulte d'une position moins esthétique que politique. Elle est un engagement au sein duquel l'artiste laisse la part décisive à l'autre, devenu collaborateur volontaire ou involontaire.⁴⁵ » Cette ouverture laissée à la réception d'une œuvre est appliquée par Saëz autant par ses interventions que par son discours. L'artiste parle effectivement de sa pratique en ces termes :

(...) [M]es interventions urbaines cherchent à rejoindre les citoyens et à questionner le lien social qu'ils entretiennent avec certains lieux. Elles abordent plus précisément les notions de symbolisme et de politique en relation avec des espaces donnés. [M]es actions (...) sont clandestines – et réalisées spontanément. Éphémères et inoffensives, elles apparaissent et disparaissent sans s'annoncer.⁴⁶

Dans cette perspective anonyme d'interventions qui surgissent inopinément dans l'espace public, l'approche de l'artiste est en effet de laisser libre place à l'appréhension de l'action par le public. Ainsi, l'intention initiale de l'intervention peut se déployer autrement et être autre que celle réfléchie au départ. Sonia Pelletier est une critique d'art et commissaire active au sein de plusieurs publications dont *Esse*, dans laquelle elle s'attarde aux pratiques urbaines d'interventions publiques. Pour elle, l'artiste, à travers son entière pratique, s'occupe de « la mise en valeur du lieu symbolique ainsi que [de] la prise en charge de la réaction du public.⁴⁷ »

⁴⁵ Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op.cit., p. 61.

⁴⁶ Page d'accueil du site internet de César Saëz. En ligne.

<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/CESAR_SAEZ.html>. Consulté 9 novembre 2010.

⁴⁷ Pelletier, Sonia, « Pratiques urbaines ou art universel issu d'un contexte urbain? », *Esse*, printemps 2001, n°41, p. 24.

Les pratiques d'art contextuel impliquent une réflexion sur le statut de l'artiste à titre d'artiste engagé. Selon Ève Lamoureux, auteure de l'ouvrage *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, entre les années 1975 et 1990 se développe au Québec un art qui redéfinit le rapport entre l'art et la vie, entre artiste et société, en « favoris[ant] une action directe, qui, loin d'être centrée sur les structures politiques ou sur la transformation radicale à venir, s'insère dans le social, dans le quotidien. [Les artistes visent alors] des transformations les plus immédiates possibles.⁴⁸ » Pour ce faire, ils prennent en considération un contexte social proche afin de le « questionner » ou bien de « l'humaniser » par leurs interventions. Afin de s'éloigner de l'univers professionnel de plus en plus spécialisé des institutions culturelles, plusieurs artistes investissent la rue, « l'espace social, [en plus de] miser sur l'échange et la convivialité, [pour] tenter de démystifier la création, ou encore favoriser la participation du public.⁴⁹ » Il semble que le rapport entretenu avec le public devienne effectivement primordial dans certaines pratiques d'interventions urbaines : « tous ces artistes sont préoccupés par la réalité de l'implication du public.⁵⁰ » Comme le souligne Lamoureux, le terme « engagé » souffre d'une dénomination péjorative, peut-être trop connotée, bien que la majorité des artistes qu'elle interroge à ce sujet assument leur implication⁵¹. La réflexion sur l'engagement d'un artiste se pose autant sur les choix esthétiques qu'il emploie pour manifester ses actions que sur l'impact que peut avoir sa pratique sur la réception. Dans le cas des actions de Saëz posées dans l'espace urbain comme dans l'espace rural, le public auquel il s'adresse est avant tout un public élargi. Lorsqu'un artiste présente ses œuvres dans des salles d'expositions, il s'adresse à un public corollaire à ces institutions : celui des initiés du monde de l'art. La situation souvent anonyme des

⁴⁸ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, 2009, p. 59-60.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129-175.

actions que Saëz pose dans l'espace public (jusqu'à ce que les médias en parlent) solidifie cette adresse à la population en général, à « monsieur, madame Tout-le-Monde », avec pour objectif « authentique » de le déstabiliser dans son rapport quotidien avec ces lieux. Ainsi, l'adresse à ce public implique nécessairement un engagement de la part de l'artiste, une prise de position à titre d'artiste. Sans vouloir forcer une intention particulière sur César Saëz, nous soulignons, dans les écrits sur les projets d'interventions qu'il propose depuis le début de sa pratique, une prédilection pour une conception de l'artiste qui renforce le social par des positions ancrées dans des actes revendicateurs. Paul Ardenne définit l'engagement des artistes des pratiques d'art contextuel, qui ultimement, emploient le langage de l'art pour signifier leurs réserves quant à des problématiques liées à la vie politique et sociale.

Pour l'artiste contextuel, modifier la vie sociale, contribuer à son amélioration, en démasquer conventions, aspects inaperçus ou refoulés revient à parler pareil (comme tout citoyen que concerne la vie publique en milieu démocratique) et autrement (en usant de moyen d'ordre artistique, à même de susciter une attention plus aiguë, plus singulière que permet le langage social).⁵²

En ce sens, les artistes contextuels comme Saëz soulignent à même le réel dans les interventions qu'ils proposent dans l'espace public. Comme nous l'observons dans cette sélection de projets que nous présentons ici, César Saëz articule ses actions autour d'un aspect particulier de l'espace qu'il décide d'investir. Cet espace public est un lieu dont les caractéristiques sociales, politiques et culturelles impliquent un discours qui, selon lui, est à observer de plus près par le public.

⁵² Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op.cit, p. 34.

1.2 Le public des interventions : l'appel au public dans la pratique de César Saëz

Dès 1993, Saëz élabore un projet intitulé *Museo* qui consiste en une intervention sur le site du Musée d'art contemporain de Montréal à la Place des arts. Installés durant la nuit, des mètres d'élastiques prenant la forme d'une toile recouvrent une bonne partie de la place pour questionner le fonctionnement public de cet espace (Figure 1.1). Ce jeu de ficelles rend ainsi le lieu inaccessible, forçant les employés du musée, mais aussi les passants et les visiteurs à s'avancer au travers des élastiques intriqués (Figure 1.2). Cette installation intrusive énonce une prise de position de l'artiste qui s'infiltré dans cet espace public dont l'importance sur le plan social, culturel et politique est fort connotée. L'histoire de la Place des arts révèle effectivement que sa création se fait dans une époque troublée par de nombreux conflits politiques propres à l'ère de la Révolution tranquille⁵³. L'intervention de l'artiste se déploie alors que le déplacement du Musée d'art contemporain au centre-ville permet de consolider la Place des Arts comme un pôle culturel dans la ville, centre de rayonnement de la culture montréalaise. Cependant, la forte présence d'artistes étrangers exposés dans les espaces du Musée d'art contemporain soutient une toute autre représentation de la culture de la province. Sans compter que, comme le rappelle l'artiste, la place appartient à des intérêts privés⁵⁴. Avec cette première action de César Saëz dans l'espace public, il entend poser les questions qui suivent : « Que signifie ce site ? Que dégagent ces institutions ? Quelle relation ont-elles avec nous – les spectateurs, les passants, les Montréalais, les citoyens, les gens – en interaction avec ce même

⁵³ Illien, Gildas, *La Place des Arts et la Révolution tranquille : les fonctions politiques d'un centre culturel*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université de Laval, 1999.

Dans son ouvrage, l'auteur propose une analyse politique de l'histoire de Place des arts (1955-1963) qui est réalisée afin de représenter Montréal comme métropole culturelle et de légitimer la ville en regard des autres grands centres urbains. Il interroge sa longue période de réalisation, qui fut ponctuée de conflits idéologiques et de problèmes syndicaux, qui sont, selon lui, liés au style de gestion du maire de l'époque, Jean Drapeau.

⁵⁴ Sur cette intervention : Site internet de César Saëz. En ligne.

<<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>>. Consulté le 9 novembre 2010.

espace⁵⁵? » Utilisant cette parcelle de territoire urbain, son installation d'élastiques tisse une compréhension symbolique du lieu, la toile formée agissant comme un repoussoir à la traversée de l'espace public. Les pratiques d'art contextuel privilégient une « refonte de l'approche sensible.⁵⁶ » En effet, l'interaction entre les individus et l'objet se fait sur le corps, sur la marche même des citoyens : ils se plient en deux, se baissent et lèvent les jambes à la hauteur du genou dans un effort de traverser la place (Figures 1.3 à 1.5).

En Colombie, en octobre 2004, Saëz propose le projet *Pipeline* dans le cadre d'une collaboration avec le collectif *We are not Speedy Gonzalez*. Ce collectif composé d'artistes colombiens avec lequel il travaille à quelques occasions s'intéresse principalement à la notion de chute. L'intervention consistait en la construction d'un pipeline de 600 mètres de longueur et faisant un mètre de diamètre fait de plastique noir gonflé à l'hélium (Figures 1.6 et 1.7). Cette pièce gigantesque traversait plusieurs espaces, dont la promenade et le parc, mue par l'air soufflé en son corps. Elle effectuait un va-et-vient à travers les citoyens les faisant diverger de leur parcours habituel (Figures 1.8 et 1.9). Pour la contourner, ils doivent effectuer un grand détour ou bien ils peuvent passer sous l'élément gênant le passage (Figures 1.10 et 1.11). Telle une frontière mouvante, l'intégration fortuite de cet élément dans la place publique sert à porter l'attention du public sur l'importance de l'industrie pétrolière dont les pipelines sont normalement ensevelis sous terre. Dès lors que l'hélium s'essouffle, la chute du pipeline qui « s'est légèrement élevé », [retombe] (...) sur la place comme s'il avait éclaté – devenant une parodie abstraite d'une explosion de pipelines.⁵⁷ »

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op.cit., p. 30.

⁵⁷ Sur l'intervention : Site internet de César Saëz. En ligne.

<<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>>. Consulté 9 novembre 2010.

Dans les projets de Saëz, l'emploi d'une structure flottante gonflée à l'hélium, qu'il reprend dans le projet *Banane géostationnaire* à une toute autre échelle, propose un aspect déconcertant avec lequel il semble jouer. Effectivement, dans l'aménagement de l'espace public, les objets sont fixés dans le sol, happés par la gravité dans leur mise en place organisée. Ils appartiennent à un endroit précis : ils y sont physiquement circonscrits. Dans l'espace public des villes, il n'y a que les drapeaux qui flottent, bien qu'ils soient eux aussi attachés. La présence de ce long tube noir flottant rappelle le projet *Nada* lancé dans le ciel de Serbie (Figure 1.12). Ce projet est réalisé à Belgrade en 2004 à l'occasion de la 11^e Biennale en arts visuels de Serbie. Proposant un jeu avec le mot *Nada*, qui signifie « rien » en espagnol mais « espoir » en serbo-croate, l'artiste lance un tube transparent dans le ciel qui voyage jusqu'à 400 mètres dans les airs dans « un geste désespéré pour échapper au chaos sur Terre » comme le rapporte César Saëz sur son site internet⁵⁸. Avec ces objets flottants, l'artiste joue d'un fort contraste avec la disposition même de l'espace public, mettant de l'avant la légèreté de ces sculptures saugrenues qui s'introduisent adroitement dans l'espace public, sans tenir compte des frontières qui délimitent la place publique du parc, forçant le citoyen à revoir ces frontières autrement. Le caractère burlesque des intrusions des objets créés par César Saëz demeure ce qui lie les citoyens et ses œuvres dans une exploration différente de l'espace.

Les interventions anonymes et parfois illégales de Saëz, comme *Museo* ou *Pipeline*, sont introduites comme des obstacles de parcours aux trajets employés par le public dans l'espace public. À la fois encombrantes et ludiques, ces pièces proposent avant tout une réinterprétation de ces lieux publics particuliers. Le public est alors convié à agir différemment dans son espace public sans nécessairement se positionner par rapport aux préoccupations soulignées par l'artiste. Loin d'appartenir à des formes

⁵⁸ Site internet de César Saëz. En ligne. <<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Nada.html>>. Consulté le 9 novembre 2010.

d'art dites interactives dans une sollicitation relationnelle d'artiste à public, les interventions de Saëz suggèrent l'examen d'un rapport plutôt physique avec le public. Dans *Pipeline*, intervention filmée, la proximité du tube avec les citoyens permettait un jeu de réponses entre les actions des marcheurs sur l'objet et la trajectoire même de l'intrus (Figure 1.13). Effectivement, en poussant le tube, en le soulevant pour pouvoir traverser l'espace, les citoyens ont un impact réel sur l'incursion du tube géant, changeant la proposition initiale de la trajectoire du tube laissé à lui-même et aux aléas du vent. Dans *Museo* (également filmé), les citoyens interagissent également avec les élastiques, obstacles dans leurs trajectoires habituelles. Ève Lamoureux procède à des analyses d'œuvres⁵⁹ à visée politique afin d'en tirer une certaine typologie. Considérant d'abord des projets d'interventions qui prennent comme matériau un enjeu social et politique dont l'objectif est de faire réfléchir les publics sur cet enjeu précis, elle aborde ensuite un « deuxième mode d'insertion du politique dans l'art, soit l'expérimentation symbolique d'alternatives.⁶⁰ » Ce type de pratiques met en place des « dispositif(s) positionnant les gens en décalage par rapport aux normes, aux perceptions, aux règles de la vie usuelle.⁶¹ » L'implication du public dans ce type d'intervention est alors entièrement une « alternative » de son rapport habituel avec cet espace précis. Ainsi, la place laissée au public demeure une des principales caractéristiques de ces expérimentations symboliques d'alternatives : « l'expérience proposée (...) doit absolument être ouverte, au sens où ce qui va arriver n'est pas prédéterminé à l'avance. L'artiste propose une mise en situation, établit un contexte et, par la suite, les participants au projet s'en emparent et agissent.⁶² » Dans ce type d'intervention, la place du public est indéfinie, sauf dans la transformation d'un statut passant de public passif à public actif, qui doit, pour que

⁵⁹ Elle applique ces études de cas sur les interventions, les performances, les installations, les actions des artistes qu'elle interroge tout au long de son ouvrage : entre autres, ATSA, Devora Neumark, Sylvie Cotton.

⁶⁰ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, op.cit., p. 118.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 119.

l'œuvre « fonctionne », s'impliquer d'une manière ou d'une autre dans le travail de l'artiste.

Paul Ardenne et Richard Martel, dans leur définition de la notion d'art contextuel, insistent sur ce changement de rôle d'un spectateur devenu acteur, sollicité par les interventions, performances ou actions réalisées dans la rue. Ce spectateur étant alors sollicité et agissant dans la réalisation de l'œuvre, son rapport à l'art se trouve changé, touché par les réflexions de l'artiste. Cette conception d'un public acteur proposée comme une sorte d'idéal à atteindre est à nuancer puisque parfois, elle ne correspond pas à la réalité de la réception des pratiques d'art contextuel. Certes, les interventions proposées dans les pratiques d'art contextuel peuvent être directement ouvertes au public d'abord par le lieu de la rencontre avec l'art qui est souvent la ville, mais aussi parce que l'espace urbain devient un matériau qui permet aux artistes de travailler avec la ville comme « lieu commun.⁶³ » Ainsi lié par l'espace public, l'art trouve une place dans l'expérience d'un public qui ultimement peut mettre en relation l'intervention et son vécu. Pour reprendre la définition que le sociologue Louis Jacob reprend à Jean-François Agoyard dans son article intitulé « Spectacles spécifiques: critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », « l'action artistique urbaine » désigne, selon lui, « toute action-crédation émanant d'une expression artistique qui compose avec l'espace construit d'une ville et appelle un rapport spécifique avec le public urbain.⁶⁴ » Cependant, en prenant pour exemple le travail de Saëz, il n'est pas simple de considérer l'expérience de ce grand public urbain avec ses interventions souvent anonymes et éphémères. Comment alors penser la position du public ? Dans le cas de ces pratiques particulières, il est difficile de cerner la position du public. Nous suivons une piste lancée par Paul Ardenne pour qui l'artiste délaisse l'exercice d'une esthétique

⁶³ Boivin, Julie, « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter : art actuel*, n°89, 2005, p. 30.

⁶⁴ Jacob, Louis, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, p. 136.

contemplative pour une approche plus « physique » de l'œuvre. Dans cet aspect physique du rapport entre l'intervention et l'individu réside la réception. Le public agit dans la proposition de l'artiste par son attitude et son comportement avec celle-ci, qui est résolument physique. Par la captation vidéo des interventions, nous pouvons observer le rapport du public à l'œuvre, qui révèle finalement la réception physique du public avec ce type de pratiques.

Les entrevues menées par Ève Lamoureux dans son ouvrage nous expliquent particulièrement bien les nuances à apporter sur la question du public de ces pratiques qui prennent part à un espace public et qui impliquent la création d'une relation avec un public diversifié. Les problématiques entourant le public lorsqu'il est question de l'art contemporain mettent souvent en évidence la difficulté que rencontre cette catégorie d'art à toucher un public qui n'est pas celui des initiés. Au fil des conversations entre Ève Lamoureux et les artistes qu'elle interroge, le sentiment de plusieurs des artistes consultés face au public est de constater que « le degré de connaissance des spectateurs influe sur le niveau de lecture de l'œuvre qu'ils sont en mesure de faire. Cependant, puisque ces niveaux sont multiples, les divers publics peuvent tous saisir certains éléments et être stimulés ou interpellés⁶⁵. » Le sens des propositions n'est effectivement pas unique. Les artistes interrogés par Lamoureux évoquent de manière pragmatique ce « travail poétique de traduction des signes⁶⁶ » que Jacques Rancière met au centre de sa théorie de l'émancipation intellectuelle et esthétique que nous étudierons dans le chapitre suivant. Louis Jacob considère que le matériau de l'urbanité invite à cet aspect plurivoque de ces pratiques d'intervention : « c'est donc dire que les problèmes de la forme et du contenu de l'intervention sont d'emblée hétéronomes et ouverts sur des dimensions extra-artistiques⁶⁷ » offrant un

⁶⁵ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, op.cit., p. 167.

⁶⁶ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 16.

⁶⁷ Jacob, Louis, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain » loc.cit., p. 136.

espace de réception particulier au public. Penser avec assurance une pratique artistique qui, par son caractère contextuel et revendicateur, pose le spectateur comme un acteur qui absorbe par l'expérience de l'œuvre les propos du travail de l'artiste est hasardeux. Seulement, la réaction du public peut se lire dans la transformation du rapport que ce dernier peut avoir, pour un instant, avec un lieu en particulier. Dans la démarche de Saëz, c'est l'action physique sur l'espace qui a un impact sur le public. L'intervention devient la médiation entre un public et un lieu : c'est la réception du lieu public qui se transforme et qui est questionnée par l'artiste.

L'intégration des formes vernaculaires appartenant aux espaces publics se fait aussi de manière plus subtile dans les projets *Condo à vendre* (1994) ainsi que l'intervention rurale *L'identification de l'espace* (juin 1999). Paul Ardenne nomme ces formes « signe artistique.⁶⁸ » Il s'agit d'une stratégie intrusive qui reprend les signalisations typiques trouvées sur des territoires ruraux ou urbains. Dans le projet *Condo à vendre*, la police d'écriture simple et efficace, en lettres majuscules et d'un orange vif, fait référence à la signalétique propre aux agences immobilières. Placardant la ville en permanence, ce type d'écriteaux évoque la réalité particulière aux grands centres urbains : la transformation des espaces urbains, de certains quartiers qui s'embourgeoisent, forçant l'exclusion d'une partie de la population. Dans le but d'attirer l'attention sur « la spéculation immobilière faite sur le dos des artistes⁶⁹ » comme le souligne le critique d'art Jérôme Delgado au sujet de cette intervention, César Saëz s'introduit illégalement dans le jardin des sculptures du Centre canadien d'architecture en 1994 pour poser une centaine de pancartes sur lesquelles on peut lire « Condo à vendre. »

⁶⁸ Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op.cit., p. 100.

⁶⁹ Delgado, Jérôme, « Une installation coup de poing », *La Presse*, Arts et spectacles, dimanche 17 septembre 2000, p. C7

Dans le projet organisé en 1999 à Granby avec le soutien du centre d'essai en art actuel *3^e impérial*⁷⁰, Saëz travestit la signalétique propre aux panneaux que nous retrouvons sur les bords des routes pour réaliser une mise en abyme singulière. Reprenant la formule « Vous êtes ici », notamment exploitée dans des lieux publics qui aménagent l'espace d'indications, il met en perspective le lieu de l'intervention – Granby – par rapport à son emplacement géographique dans l'Univers. Sur les artères entourant cette petite ville, il pose une cinquantaine de pancartes pendant une période de trente jours (Figure 1.14). L'artiste explique que, « cette intervention permettait de pointer vers chacun individuellement, [se sentant interpellés par le « vous »] mais aussi vers une identité (régionale) collective.⁷¹ » Cette proposition introduite dans ce milieu rural pose des réflexions autour de la notion de localité versus celle de l'étendue d'un territoire. Avec cette appropriation d'un panneau de la route, l'artiste pousse l'imaginaire du résident de Granby à se positionner autrement. Il tente de déconstruire l'éternel rapport entre ville et campagne et entre espace rural et espace urbain.

L'appropriation de signes précis dans l'espace public qu'il soit urbain ou non convie à un anonymat de la pratique de l'artiste et à une reconsidération de la réception du public. L'intérêt étant avant tout porté à un public élargi, l'artiste s'adresse à un public indifférencié qui « devrait », une fois en contact avec l'intervention clandestine, prendre conscience d'un rapport différent avec son territoire. Cependant, comme pour les propositions de Saëz qui interviennent sur le comportement même du public, nous pouvons penser que l'anonymat de la pièce implique une réception tout aussi anonyme et non planifiée. Kym Pruesse, ancienne professeure au *Ontario College of Art and Design*, parle, dans l'ouvrage *Accidental Audience, Urban*

⁷⁰ Dans le cadre du projet *Instants Ruraux*, Programme de résidence et d'exposition dédié aux enjeux de la ruralité de 1998-1999

⁷¹ Site internet de César Saez . En ligne <<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/IdentiSpace.html>>. Consulté le 9 novembre 2010.

Interventions by Artists, d'un public « accidentel.⁷² » Mais, le travail anonyme de Saëz est court-circuité par l'attention médiatique portée à ses interventions. Stéphane Aquin, alors critique d'art dans le journal hebdomadaire *Le Voir*, souligne qu'« en fait, il y a un peut-être un contrecoup à trop publiciser ce type d'intervention, qui ne fait vraiment effet que dans la surprise, quand on se ne sait même pas que c'est "de l'art". Une fois prévenu, le plaisir s'intellectualise, mais il se double aussi de celui d'observer la réaction des passants.⁷³ » Dans cette surprise de l'objet qui n'est pas présenté comme de l'art s'arrime l'idée d'un étonnement devant l'intervention et aussi un détachement du contexte artistique dans lequel elle se déploie. Il apparaît en effet que l'incongruité des interventions, une banane flottant dans le ciel par exemple, participe de ces stratégies artistiques qui visent à toucher concrètement l'imaginaire collectif, comme si l'apparition d'un élément n'appartenant pas à un lieu en particulier venait soulever une possibilité de changement et de transformation dans l'espace public.

En 1999, Saëz collabore avec deux artistes français qui font partie de l'organisation artistique initiée par le collectif *Yabon'arts, Les squats de la Bourse*. Ces artistes locaux sont guidés par Yabon Paname, de son vrai nom Franck Hiltenbrand, qui appartient à ce collectif qui s'est infiltré dans un édifice abandonné dans le 2^e arrondissement à Paris en 1999. Cette mouvance européenne d'infiltration d'espaces inoccupés – ces squats illégaux – voit le jour dans les années 1970 et 1980 pour des raisons économiques.

Ces lieux vacants apparaissent (...) comme des "espaces du possibles"
pour une nouvelle génération d'artistes et d'acteurs culturels qui ne

⁷² Pour faire allusion au titre de l'ouvrage suivant : Pruesse, Kym (ed.), *Accidental Audience, Urban Interventions by Artists*, Toronto, Off/Site Collective, 1999.

⁷³ Aquin, Stéphane, « Marche à l'ombre », *Voir*, Montréal, du 21 au 27 août 1999, cité dans Alain, Danyèle (coord.), *Instant Ruraux (1998-1999), Programme de résidence et d'exposition dédié aux enjeux de la ruralité*, 3^e Impérial, Granby, Québec, 2000, p. 20.

trouvent pas dans les modèles institutionnels de la gestion de l'art la possibilité de création de formes artistiques innovantes et/ou actuelles, ainsi que de diffusion de leur travail.⁷⁴

Les revendications de ces squatteurs (anonymes) et celles de Saëz se recoupent dans ce projet intitulé *Le Louvre en Rouge* (1999). Pendant la nuit, ils glissent des poches de teintures rouges dans les fontaines du Louvre⁷⁵. Une fois répandus dans les bassins, les quelques cent cinquante kilos de teinture biodégradable donnaient un aspect tout autre à la grandeur transparente des lieux révélant des eaux opaques de couleur rouge vif (Figures 1.15 et 1.16). Acte de revendication à la fois social, historique et artistique, ils appuient leur intervention sur l'origine de la création du drapeau français après la Révolution. Le blanc, couleur adoptée par les Royalistes, est associée à la monarchie, au pouvoir établi, tandis que le rouge est associé au peuple habitant les faubourgs. Pour les artistes, cette intervention clandestine vise à redonner à la population une place de choix dans cette institution muséale qui dicte encore aujourd'hui les lois du goût et les critères esthétiques ; ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas⁷⁶.

Outre ses expériences à l'étranger, César Saëz effectue également de nombreuses interventions à l'extérieur de Montréal. De son intervention organisée à Granby en collaboration avec le 3^e *impérial* pour les *Instants Ruraux*, Saëz évoque la

⁷⁴ Larrourou, Emmanuel, « Les "Nouveaux Territoires de l'Art" : nouvelles frontières culturelles ? (Une approche sous l'angle des squats artistiques) ». Thèse de mémoire en ligne. Master I Université de Pau et des pays de l'Adour, 2005, p. 9. [http://www.artfactories.net/IMG/pdf/larrourou_emmanuel_nta_2005.pdf]. Consulté le 11 novembre 2010.

⁷⁵ Cette intervention de Saëz n'est pas sans rappeler celle qu'a proposée l'artiste argentin Nicolás García Urriburu dès 1968 avec ses interventions *International Coloration of the Water*. Après la construction des pyramides par leoh Ming Pei en 1989, Urriburu s'attaque aux fontaines du Louvre avec du colorant vert, couleur qu'il emploie depuis son intervention à la Biennale de Venise où pour la première fois, il réalise une manifestation *Land art* à grande échelle en colorant les eaux des canaux de la ville italienne. Ces actions perpétrées dans les eaux des grandes villes européennes et américaines appellent à une mobilisation écologique et politique sur les problématiques entourant la qualité de l'eau sur la terre.

⁷⁶ Sur l'intervention : Site internet de César Saëz. En ligne. [<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/LouvreEnRouge.html>]. Consulté 11 novembre 2010.

participation active de la communauté à son projet, d'une proximité créée avec les habitants, soit une « interaction sociale animée [et] rendue possible grâce à la collaboration et à l'engagement de citoyens de la région rurale de la Haute-Yamaska.⁷⁷ » D'abord typique de certaines pratiques d'interventions, ce rapport proche avec le public est aussi tributaire d'un « ancrage communautaire » propre aux institutions artistiques installées en région. Ève Lamoureux le souligne effectivement dans son étude sur l'engagement des artistes. Ces organismes ont pour mandat de « créer un art de rapprochement entre les artistes et le public (ouverture à l'autre, rencontre, expressivité) et entre le milieu de l'art et les institutions politiques et économiques de la région.⁷⁸ » Ce rapprochement demeure tributaire d'une certaine accessibilité des pratiques qui opèrent dans l'espace public. Danyèle Alain, directrice du centre le 3^e impérial de Granby où Saëz propose *L'identification du rural*, s'est souvent penchée sur la question des pratiques d'interventions qui sont préconisées dans le centre d'artistes qu'elle dirige. « Travailler généralement à l'extérieur et dans la rue, ou utiliser des panneaux comme support d'un contenu à caractère politique, philosophique ou social, revient à miser sur une force d'attraction qui n'est pas immédiatement redevable à l'art.⁷⁹ » Le double statut des objets repris ou employés lors des pratiques d'interventions viennent brouiller cette frontière entre art et non-art, facilitant peut-être cette accessibilité au public qui entre en contact avec ces interventions dans l'espace public.

Dans le projet *Les Signifiants* que Saëz réalise à St-Hyacinthe en 2003, il propose aux résidents de littéralement prendre en main leur présence en leur donnant des ballons en forme de flèche argentée gonflés à l'hélium. Par delà ce geste qui paraît ludique, l'artiste donne modestement – il se promène en effet dans une camionnette non

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, op.cit., p. 80.

⁷⁹ Alain, Danyèle (coord.), *Instants Ruraux (1998-1999), Programme de résidence et d'exposition dédié aux enjeux de la ruralité*, op.cit., p. 20.

identifiée à chaque coin de rue – cette possibilité de se présenter au monde, de faire acte de présence dans les rues de cette ville que les maskoutains arpentent quotidiennement. Les passants se disent là. Ils se pointent, se localisent et se soulignent dans l'espace. Ils se présentent aux autres comme des habitants de cette ville (Figures 1.17, 1.18 et 1.19). Toujours dans cet objectif de viser une observation particulière de l'espace public, Saëz utilise ce pouvoir affilié à l'artiste dont la pratique est de prendre position, de dire ses idées et convictions, et l'offre au public au moyen de la flèche. L'artiste s'applique ainsi à leur donner un outil pour faire acte de présence. Les citoyens signifient alors leur présence. Ils s'indiquent. La flèche est un signal. Les préoccupations de l'artiste questionnent ainsi le fonctionnement d'une communauté, sur la vie de ces citoyens dans leur espace public, dans leur territoire, en activant leur appropriation des lieux de manière symbolique. Un processus d'individuation sociale se trouve autant au cœur de la pratique de l'artiste communiquant à l'intérieur d'un espace-temps précis que dans la réponse du public particulier à cette intervention.

Juste avant de se lancer dans la réalisation du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, Saëz propose une autre pièce d'art « aérien » lors de la 3^e édition de la *Manif d'art de Québec* qui se conduit sous le thème de *Cynismes* par les commissaires Patrice Loubier et André-Louis Paré. Son projet, *Mirages*, produit en collaboration avec le centre d'artistes *Œil de Poisson*, consiste en la création de 50 croix⁸⁰ faites de papier blanc et gonflées à l'hélium qui sont lancées en avril 2005 du toit du complexe *Méduse* (Figures 1.20, 1.21, 1.22 et 1.23). Ces croix lancées provoquent alors l'illusion d'une intervention miraculeuse, comme si la ville devenait protégée par une foi absurde, faite de papier qui est vouée à disparaître « au-dessus du

⁸⁰ Sur son site internet, l'artiste décrit une envolée de 63 croix alors que dans le catalogue de l'événement, on rapporte que 50 croix ont été lancées dans le ciel.

Fleuve St-Laurent.⁸¹ » La proposition de César Saëz, notamment dans son caractère surréel, questionne la représentation symbolique de la foi en jetant « un regard cynique sur les illusions que nous entretenons à propos du sacré.⁸² » Encore une fois, l'utilisation du ciel comme lieu d'intervention propose une réception particulière de l'œuvre. Le ciel n'étant pas à prime abord perçu comme un lieu où l'art existe, ce type d'intervention étonne. Lieu de l'aviation et des développements technologiques qui poussent l'avancement de la connaissance humaine sur les territoires aériens, le ciel a une forte charge symbolique. Parfois espace de fiction, qui accueillerait des espèces inconnues qui nous regardent de leur planète lointaine et parfois espace de recueillement religieux, le ciel est ce lieu vers lequel on se retourne en invoquant un irréductible « notre père qui êtes aux cieux » en recherche de réconfort. Dans *Mirages*, l'artiste s'inspire de cette symbolique du ciel et donne une forme destructible et surtout fragile à la foi avec ces croix de papier, d'où le cynisme. L'exploration de ce territoire par l'artiste, dans la plupart de ses interventions, attache à ses projets cette propension au rêve et à l'imaginaire par l'accessibilité du lieu et de ce qu'il évoque.

1.3 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* : la création d'un public de communauté élargie

Avec l'œuvre *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, nous verrons de quelle manière l'apport de la notion de « carrière sociale » de l'œuvre de Fourmentraux nous permet d'observer comment le travail de production de l'œuvre évolue vers une ouverture de la réception. Fourmentraux souligne la distinction entre « un art sur le

⁸¹ Paré, André-Louis, (Loubier, Patrice (commissaire) et Paré, André-Louis (co-commissaire), *Manif d'art*, 3^e édition, « César Saëz, *Mirages* », *Cynismes ?*, Catalogue d'une exposition (Québec, 1^{er} mai au 12 juin 2005), Québec, 2008, p. 143

⁸² *Ibid.*

réseau » et un « art en réseau⁸³ » ; entre les artistes qui emploient Internet comme un simple support de diffusion et ceux qui prennent en charge les paramètres d'Internet dans leurs projets de création. À cet effet, le cas de *Banane géostationnaire* est particulier : il ne s'agit pas d'une œuvre de Net Art. La plateforme du site internet est avant tout développée pour mettre en place les informations concernant l'œuvre dans le but d'appeler des potentiels participants au projet, qui devait, au départ, se matérialiser dans la réalité bien concrète d'une sculpture en forme de banane. Cependant, la vie de l'œuvre s'est transformée, au fil des modélisations, des prototypes et de ses insertions dans différentes manifestations institutionnelles. Son processus de réalisation étant pris en considération comme œuvre dès le départ⁸⁴, la controverse entourant le financement de *Banane* vient changer la carrière du projet. En plus d'être l'œuvre, le site internet est alors devenu un espace de visibilité de l'œuvre en vue de sa réalisation. L'artiste profite de ce double statut pour pousser plus loin la pratique collaborative qu'il avait alors mise en place. Il souhaitait en effet proposer une participation active des publics intéressés par une possibilité de financement de l'œuvre lancée parce que la visibilité de *Banane géostationnaire* était considérable. C'est à ce moment que le projet, qui possédait déjà des propriétés d'œuvre collaborative, s'est ouvert à une collaboration d'un vaste public dans la création d'un projet « communautaire ». Internet devient un joueur important dans la création de la *Banane géostationnaire*, comme un lieu d'exposition et comme un lieu de rassemblement d'une communauté autour du projet : comme une confirmation de la possibilité d'un phénomène de réception plus important, préfigurant une validation artistique de la proposition de Saëz. La création d'une communauté de public autour de l'œuvre de Saëz s'impose par le partage de certaines conventions qui supposent une participation commune au projet dans ses espaces de production et de réception.

⁸³ Fourmentaux, Jean-Paul, *Art et Internet, op.cit.* p. 23.

⁸⁴ Notamment avec l'ouverture au laboratoire de l'œuvre dans les multiples manifestations artistiques auxquelles le groupe participe.

Nous reprenons à Howard Becker le concept de convention qui s'articule principalement autour de deux idées⁸⁵. D'abord, pour qu'une œuvre de tout type puisse être réalisée, il faut rallier l'effort d'un certain nombre de personnes. De manière globale, il avance le postulat suivant : « tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent un grand nombre, de personnes.⁸⁶ » Ensuite, pour que ces personnes travaillent ensemble, elles doivent partager ou convenir d'un certain nombre de conventions qui leur permettent de s'entendre sur l'objet de cette « activité » afin de parvenir aux mêmes objectifs.

Alors que Becker implante la notion de convention au sein de son analyse des collaborations comme étant le liant des échanges et des mouvements qui relativisent le fonctionnement propre des mondes, les conventions forment aussi la culture telle que nous souhaitons la considérer : elle « désigne la communauté d'expériences et de pratiques propres à un groupe social, qui s'incarne dans des comportements habituels et des conceptions conventionnelles partagées par tous.⁸⁷ » Ces conventions spécifiques qui sont à l'origine de la création des mondes sont cependant (et heureusement) en constante transformation. Le « monde de l'art », notion également développée par Becker, demeure un bon exemple de cette variabilité des conventions, dont le bouleversement apporte des transformations des critères esthétiques de jugement des œuvres. Entre autres, l'hybridité de la pratique de Saëz illustre une ouverture sur plusieurs codes et conventions qui appellent à un mélange des mondes dans la réception de son projet.

La sociologie interactionniste défendue par Becker, qui met en lumière des types d'interactions généralement ignorés, est centrale aux pratiques d'intervention

⁸⁵ Becker, Howard, *Les Mondes de l'art*, op.cit., 1988.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷ Menger, Pierre-Michel, « Présentation », *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 10.

publique tout comme celles que nomme Suzanne Lacy dans les années 1990 relevant du « New Genre Public Art.⁸⁸ » L'artiste et auteure américaine effectue alors une redéfinition de l'histoire de l'art public en repensant cette pratique à l'extérieur des projets gouvernementaux qui déterminaient alors la production d'œuvres d'art public. À la manière de Richard Martel et Paul Ardenne – bien que ces derniers ne font aucune mention de ses initiatives –, elle retrace une histoire de diverses pratiques qui prennent pour point d'ancrage l'espace public. Des interventions *happening* aux intrusions médiatiques, des pratiques activistes, féministes jusqu'aux interventions de plus en plus communes dans les années 1990, elle réfléchit sur les problématiques d'identité sociale et politique que les interventions questionnent et soulignent. Telle qu'elle le soulève dans son ouvrage *Mapping the terrain : New Genre Public Art*⁸⁹, une des principales particularités de ce type de pratique est qu'il passe d'un modèle de l'artiste comme unique auteur à un modèle de production communautaire de l'œuvre, axé sur la collaboration de plusieurs personnes, bénévoles, artistes et spécialistes à la réalisation d'un projet particulier. Dans les premiers projets de Saëz, « l'activité collective » de la production est moins mise en évidence que dans le projet de la *Banane géostationnaire*, ici observé via le site internet.

Le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* initié par César Saëz est une intervention éphémère qui consiste en la création d'une sculpture géante de 300 mètres de longueur représentant une banane qui flotterait dans le ciel texan pour une durée approximative de 30 à 40 jours (Figure 1.24). La structure légère est composée de tiges de bambous jointes de manière à former de grands anneaux s'imbriquant les uns dans les autres pour créer un tube ayant la forme d'une banane (Figure 1.25). Une fois chaque anneau rempli d'une poche gonflée à l'hélium, la sculpture vole, suivant

⁸⁸ Lacy, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

⁸⁹ *Ibid.*

ainsi les principes du ballon dirigeable. Le nylon jaune recouvrant la sculpture serait retouché pour donner un aspect réel à l'objet.

Pour qu'elle puisse effectivement rester dans le ciel, la queue et le bout de la banane contiendraient un gyroscope qui aurait donné des poussées constantes à la sculpture dans un mouvement rotatoire qui lui aurait permis de se déplacer au-dessus du territoire Texan (Figure 1.26). La trajectoire exacte de la *Banane* était inconnue, bien qu'étudiée. Ainsi construite et supportée par les vents, la sculpture gonflée aurait pu dès lors survoler le territoire du Texas, allant jusqu'à une altitude d'à peu près 30 à 50 kilomètres du sol (Figure 1.27). À son départ, elle aurait été écrasée par la pression atmosphérique, donnant ainsi une forme aplatie à l'objet, comme une aile d'avion. Puis, en montant, elle se serait déployée à la forme voulue d'où l'utilisation de matériau souple mais résistant. La construction devait se faire dans le désert de Sonora, au Mexique, à proximité avec la frontière américaine, qu'elle aurait traversée clandestinement en empruntant les hautes altitudes (Figure 1.28).

La *Banane géostationnaire* devait être lancée dans la stratosphère, cette partie de l'atmosphère qui s'étend entre 20 et 100 km au dessus du niveau de la mer entre l'espace dans lequel vole les avions de lignes commerciales et celui où sont lancés les satellites. La stratosphère est notamment explorée par l'armée pour développer des stratégies émergentes de défense nationale pour la surveillance en Chine, aux États-Unis et au Japon. Il s'agit en effet d'un lieu stratégique de par son positionnement bien qu'il soit aujourd'hui sous-estimé par une grande majorité de nations⁹⁰. Les recherches actuelles suggèrent la construction de plateformes géostationnaires utilisant notamment l'énergie solaire pour les faire dériver dans la stratosphère avec

⁹⁰ Allen, Edward H., « The case for near-space », *Aerospace America*, February 2006, p. 30-34.

pour objectif de survoler la surface de la Terre pour servir de point d'observation permettant de recenser des données précises sur un territoire donné.

En 2005, un programme indépendant d'exploration spatiale qui inspire le groupe de création autour du projet de la *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* crée un ballon nommé *HiSentinel*. *HiSentinel* est une énorme structure gonflée à l'hélium mesurant 44 mètres de longueur qui a été lancée dans la stratosphère pour une durée de 5 heures afin de mettre à l'épreuve la technologie employée⁹¹ (Figures 1.29 et 1.30). La fabrication de plateformes géostationnaires emploie généralement le principe de la *low tech* ou bien de la basse technologie qui consiste en l'adoption de méthodes de construction très simples et peu coûteuses qui ne requièrent aucune spécialisation ou expertise particulière pour la réalisation d'un certain projet. Ces plateformes géostationnaires permettent ainsi des possibilités qui sont multiples : les institutions militaires les adoptent évidemment afin de remplir des fonctions de surveillance, de protection et de localisation. Relativement proche du sol, ces objets flottants permettent un contrôle précis de l'espace aérien qui pourrait être menacé. Des recherches sont également faites sur les possibilités commerciales de ces dirigeables, considérant les faibles coûts de conception, pour des développements météorologiques ou dans le secteur des télécommunications. Effectivement, il est par exemple possible d'implanter un service de connexion Internet sans fil dans ces plateformes afin qu'elles transmettent un signal permettant à des individus de se brancher sur Internet. Ce type de développement technologique pourrait permettre, entre autres, à des régions périphériques ou éloignées d'accéder à ces services de télécommunication. Ces explorations sont élaborées par les gouvernements et les entreprises privées qui prennent en charge la construction de ces dirigeables

⁹¹ Après six mois de préparation, le premier test effectué avec *HiSentinel* l'envoie à 22 kilomètres dans le ciel. À l'heure actuelle, plusieurs prototypes de *HiSentinel* ont été reproduits, améliorant chaque fois des caractéristiques techniques et diminuant les coûts de production.

technologiques, alors que le projet *Banane géostationnaire* suggère que ces structures flottant dans la stratosphère sont finalement à la portée de tous⁹².

1.4 Un projet « open-source »

Dans *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, l'artiste anime une pratique collaborative qui se rallie au caractère ouvert de l'expérience de création qu'il suggère : on y voit ainsi une mixité de mondes s'établissant normalement autour de différentes conventions se croiser autour d'un même symbole, celui de la banane. L'œuvre de Saëz permet cette oscillation entre ce qu'Howard Becker nomme des « conventions de la culture professionnelle de l'art » et des « conventions de l'expérience commune ». Effectivement, la banane est catégoriquement évocatrice puisqu'elle se rapporte à de nombreuses connotations. Ce fruit exploité dans des pays d'Amérique latine par des multinationales américaines est un symbole de rapport économique nord-sud qui domine l'économie mondiale. Dans l'humour burlesque, la banane fait trébucher le marcheur distrait et sa forme évoquant naturellement la forme phallique, elle inspire de nombreuses blagues. Aussi, l'affiliation de ce fruit au monde de l'art est aussi évidente : l'artiste affirme lui-même reprendre cette idée à Warhol, dans une célébration du pop art. De la même manière, le projet de Saëz et de son équipe s'inscrit au croisement des conventions de ces deux mondes : d'abord par ses apparitions multiples dans des lieux du monde de l'art, biennales, symposiums, centre d'artistes, et ensuite par son inscription sociale dans Internet, il partage l'expérience commune faisant exister son projet au sein des pages de son site. Dans le contexte de la création de la *Banane géostationnaire*, la rencontre de plusieurs mondes régis par différentes conventions, autant dans la production de l'œuvre que dans sa réception

⁹² Auteur inconnu, « Art pour le 21^e siècle : Banane géostationnaire au dessus du Texas », dans Ettinger, Delphine. (juillet 2008), *Geostationary Banana over Texas*. En ligne. Consulté le 5 novembre 2010, [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>].

élargie par la controverse médiatique et par Internet, fait naître une communauté assez vaste autour du projet.

L'interdisciplinarité assumée dans le projet de la *Banane géostationnaire* fait qu'au sein de sa réalisation se confrontent plusieurs conventions appartenant à des cultures professionnelles diverses. Tel que le décrit l'artiste à de nombreuses reprises au courant de diverses interventions médiatiques, le caractère plurivoque de la banane demeure cette convention forte qui rassemble à la fois la communauté de collaborateurs proches qui se joignent à la création de ce projet et la communauté de récepteurs possibles qui sont aussi invités à participer. Aussi, l'intention de l'artiste est d'inscrire *Banane géostationnaire* dans une démarche d'exploration et de recherche pour « réaliser des interventions visuelles dans la haute atmosphère⁹³ » afin de développer une nouvelle pratique artistique. Cet objectif opère également comme une convention. Utiliser le ciel comme canevas est à la fois une exploration scientifique et artistique et elle demeure une recherche plausible et attirante pour un « art du 21^e siècle » comme le rappelle l'artiste.

Les diverses étapes de réalisation du projet nous permettent de situer la « carrière sociale » de l'œuvre, alliant production et réception dans la réalisation mouvante du projet. La première phase allant de juillet à octobre 2005 consiste à effectuer les recherches préliminaires concernant les défis techniques du projet. Des esquisses et des maquettes sont construites au laboratoire mis en place pour mener le projet, et plusieurs ingénieurs et spécialistes sont sollicités afin de poser des évaluations sur la faisabilité du projet. Il rallie de plus en plus de participants autour de l'intention de Saëz permettant ainsi la production d'une modélisation tridimensionnelle des esquisses et des maquettes jusqu'alors faites à la main. Également, des recherches sur les implications légales entourant le projet sont effectuées afin de s'assurer de la légitimité juridique du projet. Suite à ces recherches, il est déterminé que de faire

⁹³ *Ibid.*

voler une sculpture en forme de banane gigantesque n'est pas un acte récusable par la loi. En effet, la stratosphère n'étant régulée par aucune juridiction, l'utilisation de ce lieu pour mener à terme la trajectoire complète de la pièce ne pose aucun problème. Aussi, la *Banane* pourra être surveillée sur les écrans radars de la Federal Aviation Administration (FAA) des États-Unis puisqu'elle sera dotée d'un indicateur de position. Le public aurait pu suivre la trajectoire de l'objet flottant en direct sur le site internet. Une fois le mois écoulé, le ballon serait stoppé dans son trajet par un « système de terminaison⁹⁴ » qui sera activé de la Terre : la *Banane* s'enflammera complètement dans l'espace avant de disparaître.

En novembre 2005, la seconde phase du projet est lancée : l'artiste et l'équipe proposent une visite ouverte du laboratoire hébergé dans le centre d'artiste *Articule*, où l'on présente au public les dessins, les modélisations et tous les autres documents du projet, en plus de mettre en contexte la production de *Banane géostationnaire*. Le site internet du projet (www.geostationarybananaovertexas.org⁹⁶) explique le concept du projet en plus de montrer les efforts techniques en cours (Figures 1.31 à 1.34). Décrivant tous les aspects importants du projet en plus d'imager les étapes de ce dernier, le site internet est mis à jour dès qu'il y a un avancement dans le processus de production de la *Banane*.

La troisième phase du projet, en janvier 2006, est consacrée à une période de consultation avec des ingénieurs de l'Université de Neuquen en Argentine (Figure 1.35). Suite aux idées lancées, deux modèles sont construits afin de tester la possibilité réelle d'un tel projet. Un prototype faisant six mètres de longueur est élaboré afin de vérifier l'efficacité structurelle des tiges de bambou assemblées. Cette

⁹⁴ Ettinger, Delphine. (juillet 2008), *Geostationary Banana over Texas*. En ligne. Consulté le 5 novembre 2010, [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>].

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

première structure ne sera pas gonflée à l'hélium. Le second prototype qui fait dix mètres de longueur est ensuite construit pour un premier test de vol effectué en Argentine (Figure 1.36). La banane aura volé jusqu'à 12 kilomètres d'altitude et n'aura coûté que 600 \$⁹⁷ à produire.

Au mois de mars 2006, la *Banane* est présentée à la 9^e édition de la Biennale internationale de la Havane sous l'intitulé *Banana en el Mercado* (Banane dans le marché⁹⁸). L'équipe entourant le projet construit une banane faisant presque 18 mètres de longueur (Figure 1.37). En automne 2006, la présentation du projet au Symposium de Baie-St-Paul montre les développements finaux concernant les aspects techniques de la *Banane*. L'apport des collaborateurs infographes et spécialistes des modélisations 3D permet à l'équipe de connaître le nombre de tiges de bambou essentiel à la construction de la *Banane* de 300 mètres, la quantité de nylon nécessaire, le poids final de toute la structure ainsi que la quantité d'hélium à utiliser pour la mener dans le ciel texan (Figure 1.38). Une fois ces éléments connus, les coûts de fabrication sont calculés à 1,5 millions de dollars. La composition de la structure avec ses multiples anneaux est alors établie et, à titre d'illustration et de prototype, l'équipe construit le plus petit anneau de la *Banane*, celui du bout de la queue, faisant 16 mètres de diamètre. Par la même occasion, ils y insèrent la poche gonflée à l'hélium. En janvier 2007, l'artiste présente son intervention à l'aide des maquettes, photomontages et prototype flottant à la galerie *SAW* à Ottawa dans le cadre de l'exposition *Ephemeral Monuments: The Interventions of Rebecca Belmore and César Saëz* qui s'est tenue en octobre 2006. Ce sera le dernier arrêt de la *Banane* avant les débuts de la controverse médiatique.

⁹⁷ Propos de l'artiste cité d'un document envoyé par courriel le 27 septembre 2008 dans lequel il répond aux questions de Raphaële St-Germain au sujet de son projet.

⁹⁸ Traduction libre.

Saëz s'allie avec plusieurs artistes internationaux dont les pratiques habituelles s'imbriquent dans les aspects techniques propres au projet de la *Banane*. Ayant tous un titre et une fonction au sein du développement du projet, les collaborateurs s'appliquent ainsi à leurs tâches. Entre autres, l'artiste néerlandais Antoon Versteedge produit des structures géantes faites de bambou : il a notamment entrepris la construction d'une réplique du site archéologique de Stonehedge. Son expertise aide Saëz avec les considérations techniques de la construction de la structure de la sculpture. Soutenu par Sylvia Dekker qui est aussi artiste et la productrice en ingénierie, il coordonne la logistique du projet. Aussi, Hughes Coupal, spécialiste de la modélisation 3D et du photomontage, s'occupe de l'imagerie fixe ou animée de la *Banane géostationnaire*. Delphine Ettinger réalise le site internet qui permet rapidement de mobiliser un plus grand public et certains individus aideront concrètement à la réalisation du projet puisqu'un appel est effectivement lancé pour rassembler des ingénieurs, des avocats et autres professionnels⁹⁹. Dans plusieurs blogues et forums de discussions de 2005, nous retrouvons une demande de contribution bénévole à *Banane géostationnaire*. En effet, le groupe est à son début à la recherche d'ingénieurs ou de scientifiques qui voudraient bien se joindre au développement technique du projet (Figure 1.39).

Avec pour date limite le 15 juin 2008, le groupe lance sur Internet une campagne de financement pour le projet. Ils proposent un document explicatif dans lequel ils résument les implications possibles de la réalisation du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. L'équipe souhaite, via ce projet artistique, dévoiler les implications sociales et technologiques de ce type de pratiques consistant en l'utilisation de plateformes géostationnaires.

⁹⁹ En effet, sur le site internet nous pouvons nous renseigner sur l'équipe qui s'organise autour du projet de Saëz. Également, on y fait mention de l'appui d'une centaine d'autres personnes qui souhaitent conserver l'anonymat.

[Cette] expérience (qui est en soit "open-source") peut être transférée vers d'autres projets – artistique ou non. (...) Ce projet pourrait (...) déclencher une nouvelle législation internationale pour la stratosphère, idée à laquelle nous adhérons. Qu'arrivera-t-il lorsque l'industrie de la publicité commencera à utiliser cet espace ? Qu'arrive-t-il avec la surveillance et les armes dans l'espace ? Si intervenir avec l'art dans l'espace n'est pas approprié, peut-être devrait-on laisser la haute atmosphère libre de toutes interventions humaines.¹⁰⁰

L'évocation de l'ouverture « open-source » du projet confirme cette volonté de l'artiste, qui demeure le concepteur du projet, de travailler avec d'autres à l'image d'une communauté qui se réunit pour quelques années afin de réaliser un projet précis dont les implications sont collectives. Nous pouvons donc lire au sujet de l'intervention : « *this is a people's project.*¹⁰¹ » Partant de l'idée que ce projet peut en faire bénéficier plusieurs, la campagne de financement pour *Banane géostationnaire* est une initiative inusitée qui est peu développée par les artistes dans le milieu des arts.

Cet appel lancé à tous renforce le souhait d'implication du grand public par l'artiste et son équipe, mais fait aussi foi d'une possibilité concrète de réunir la population dans un projet artistique. Les individus intéressés par les idées générées par la réalisation de *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* peuvent contribuer avec une somme qui ne sera prélevée que lorsque le projet sera effectivement réalisé. L'inclusion du public dans le financement du projet n'est pas, pour l'équipe, qu'une implication financière. Il s'agit plutôt de faire émerger une vaste communauté autour du projet. Les prémisses de cette intervention initiée par Saëz étant de questionner l'utilisation

¹⁰⁰ Auteur inconnu, « Art pour le 21^e siècle : Banane géostationnaire au dessus du Texas », dans Ettinger, Delphine. (juillet 2008), *Geostationary Banana over Texas*. En ligne. Consulté le 5 novembre 2010, [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>].

¹⁰¹ *Ibid.*

du ciel dans une pratique artistique, la revendication qu'il en fait demeure rassembleuse. Dans cette perspective, l'implication de chaque individu est considérée comme appartenant à un effort collectif et communautaire. L'équipe du projet de la *Banane* aura rassemblé une somme de 12 000 \$ par cette campagne de financement. Certains artistes¹⁰² interrogés par Ève Lamoureux « soulèvent la question des projets artistiques qui font appel à plusieurs couches de public ou à des public différents en fonction de leur diverses phases : les personnes directement impliquées, souvent participantes, puis celles qui par la suite assistent au dévoilement ou à l'exposition de résultat du processus.¹⁰³ » C'est précisément le cas du projet de César Saëz qui génère plusieurs couches de public : d'abord un public participant à la réalisation du projet, au financement de celui-ci, puis les publics générés par la controverse et par la présence de l'œuvre dans Internet. La frontière entre ces deux groupes n'est cependant pas si nette puisque la visibilité du projet accordée à la fois par la controverse et par le site internet permet à un public qui ne pouvait être présent qu'au « dévoilement » du projet de participer à la réalisation de *Banane géostationnaire* par son implication à titre d'expert ou par sa contribution financière. Fourmentraux discute de la quête du public d'Internet par les artistes qui emploient cette plateforme de diffusion de leurs œuvres. Ce public, comme il le rappelle, est divers, multiple et difficile à saisir. Rares sont les études et les analyses sociologiques sur le public du Net Art.

Face à cette altérité des publics qui caractérise Internet, naît peu à peu cette volonté artistique de rencontrer une audience élargie et un public renouvelé. Mais cette ambition s'accompagne souvent d'un sentiment de frustration dû à la difficulté de clairement évaluer ce public. Si les artistes sont attentifs aux possibilités de *feed-back* des spectateurs sur leur création, la connaissance qu'ils ont de ce public apparaît incertaine.

¹⁰² Sylvie Cotton et Raphaëlle de Groot

¹⁰³ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, op.cit., p. 169.

À l'idéal ou l'utopie d'un art pour tous se heurte ainsi la difficulté de cerner ce non-public d'Internet : une masse potentiellement présente mais invisible et anonyme.¹⁰⁴

Avec notre étude, nous proposons à la fois de cerner le public du projet de Saëz sur Internet par la catégorisation professionnelle que nous effectuons avec les blogues et les forums de discussion, en plus d'observer la lecture que ces publics font de l'œuvre selon les conventions liées aux mondes professionnels auxquels ils appartiennent. Bien que le projet de Saëz ait eu un public sur Internet avant la controverse, l'aura des médias de masse et la massive attention médiatique qu'il aura reçue durant les deux premières semaines de janvier 2007 stimule l'intérêt des internautes vers le projet. Par la controverse médiatique qui attire l'attention sur le projet de l'artiste, nous voyons les médias comme un public de l'œuvre, dont le jugement sur le projet et l'art en général crée une institution de validation (ou plutôt, de disqualification) de l'œuvre de Saëz, tout en conviant un public qui lui est particulier.

¹⁰⁴ Fourmentaux, Jean-Paul, *Art et Internet, op.cit.*, p. 199.

CHAPITRE SECOND

L'ART CONTEMPORAIN ET LA NOTION DE PUBLIC A TRAVERS LA POLEMIQUE MEDIATIQUE

2.1 La création d'une controverse médiatique

La controverse médiatique entourant le projet de l'artiste montréalais César Saëz voit le jour au début du mois de janvier 2007 avec la parution d'un article publié dans le *Journal de Montréal* intitulé *On se paye une banane géante au-dessus du Texas*¹⁰⁵. Le projet de l'artiste, *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, propose en effet de construire une sculpture représentant une banane dont la taille de 300 mètres permettrait aux Texans de la voir de la terre, après qu'elle soit passée clandestinement par la frontière entre le Mexique et les États-Unis pour flotter durant un mois dans le ciel américain (Figure 1.40). Dans les journaux, aux différents postes de la télévision et des radios du pays, et ce, durant les deux premières semaines du mois de janvier 2007, la polémique bat son plein, opposant les contribuables et les institutions publiques, la population et les experts du monde de l'art.

Le contexte de controverse entourant ce projet particulier exacerbe les diverses positions exprimées dans l'espace public médiatique, permettant ainsi une analyse de discours efficace qui pointe des lectures plus évidentes quant à la réception de l'art contemporain. Nathalie Heinich, sociologue dont les études s'attardent entre autres aux rejets de l'art contemporain par le public, observe que ces « (...) situations de désaccord sur la nature des objets mettent en évidence la pluralité des registres évaluatifs dont disposent les acteurs pour construire et justifier une opinion quant à la

¹⁰⁵ Codère, Jean-François, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas », *Journal de Montréal*, Montréal, édition du 9 janvier 2007, p. 2. Selon le journal électronique du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), la parution de cet article provoque une « une tempête médiatique » autour du projet de l'artiste César Saëz. RCAAQ, *Tempête dans le ciel texan!*, mardi 9 janvier 2007, [<http://www.rcaa.q.org/actualites/nouvelle/1577>]

valeur des objets soumis à leur appréciation.¹⁰⁶ » Dans le cadre de ce chapitre, nous nous inspirons des recherches de Nathalie Heinich que nous appliquons au cadre de la controverse médiatique autour de la *Banane* pour observer la pluralité des registres évaluatifs utilisés par les publics de l'œuvre pour construire un jugement sur le projet de César Saëz. Cependant, contrairement au corpus étudié par la sociologue¹⁰⁷, nous considérons les médias de masse comme espace d'éclosion de discours sur l'art en temps de controverse, et comme espace de diffusion qui vient teinter le contenu des discours du public. En nous attardant au contexte d'apparition de la controverse, nous allons nous pencher sur l'espace médiatique dans lequel évolue la polémique afin d'en tirer des conclusions à la fois sur la représentation de l'art contemporain et sur les publics des médias de masse.

Nous emploierons les termes de controverse, de polémique, de débat et de querelle pour signifier ces « situations de désaccord » ou de contestations. Il faut rappeler que lorsqu'il est question des médias de masse dont nous étudions le contenu et la structure des discours, une définition de la controverse (polémique ou débat) qui supposerait une attitude critique quant à un sujet donné mettant de l'avant une argumentation basée sur une volonté de discussion et d'échanges¹⁰⁸ ne peut s'appliquer. Les médias de masses étant effectivement régis par des impératifs précis, certaines instances de diffusion, notamment les journaux tabloïdes, ne peuvent pas considérer le temps et l'espace nécessaires à l'argumentation. Nous considérons les médias comme créateurs d'images, de sensations fortes et de mythes : la question est toujours de comprendre le message sous-jacent à la nouvelle, tant dans son contenant

¹⁰⁶ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 193.

¹⁰⁷ Tel que mentionné dans notre introduction, Nathalie Heinich se penche sur les commentaires bruts d'un public élargi, alors qu'il s'exprime par exemple dans les livres d'or d'expositions controversées, sans toutefois considérer l'influence des médias de masse sur la réaction de ce public. Nous y reviendrons également dans notre conclusion.

¹⁰⁸ Le Petit Robert, (Josette Rey-Debove, Alain Rey, édité par.), Paris, Le Robert, 2004, p. 278

que dans son contenu¹⁰⁹. Dans une telle analyse, il est ainsi important d'ancrer les termes de controverse, de polémique et de débat dans l'espace médiatique car ce dernier vient alors marquer une structure particulière autour des contestations entourant le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*.

Dans les controverses médiatiques touchant le monde de l'art¹¹⁰, l'utilisation de fonds publics pour subventionner la création d'une œuvre demeure le point central critiqué par les médias. Que ce soit lors de la polémique de 1989 sur l'achat par le Musée des beaux-arts du Canada de l'œuvre *Voice of Fire* de Barnett Newman¹¹¹ ou bien celle concernant la robe en chair de Jana Sterbak en 1991 – pour ne citer que ces deux exemples bien connus – la question de l'investissement public dans le secteur culturel est un sujet sensible. En majeure partie, la couverture médiatique sur le projet de César Saëz est notamment axée sur le financement public de l'œuvre. L'artiste s'est vu octroyé la somme totale de 65 000 \$ par le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts et des lettres du Québec. À chaque fois, il semble que « le débat [se déplace] vers la justice du système des subsides que l'État verse aux artistes.¹¹² »

Dans le contexte politique et économique néo-libéral actuel, l'intervention financière du gouvernement est souvent remise en question. En faveur d'un désinvestissement de l'État, le discours ambiant encourage une rationalisation des dépenses qui doivent être concentrées vers des domaines « utiles » : la santé, l'éducation, le développement

¹⁰⁹ Suivant les théories critiques des médias de Stuart Hall¹⁰⁹ qui lui, reprend des notions de Roland Barthes, notamment dans Hall, Stuart (ed. by), *Representation: cultural representation and signifying practices*, Londres, Thousand Oaks, Calif., Sage in association with the Open University, 1997.

¹¹⁰ Voici une liste de quelques controverses québécoises et canadiennes : l'acquisition de l'œuvre *Voice of Fire* de Barnett Newman par le Musée des beaux-arts du Canada au coût de 1,76 millions de dollars ; l'exposition au Musée des beaux-arts du Canada de *Vanitas : robe de chair pour une albinos anorexique* de Jana Sterbak ; l'acquisition de l'œuvre *Untitled, no 16* de l'artiste Mark Rothko par le Musée des beaux-arts du Canada au coût de 1,8 million de dollars ; l'œuvre *Mémoire Ardente* de Gilbert Boyer, commandée pour le 350^e anniversaire de la ville de Montréal ; l'exposition *Odd Bodies* au Musée des beaux-arts du Canada de l'artiste Richard Lukacs ; la prise de photographies par l'artiste Spencer Tunick devant le Musée d'art contemporain de Montréal.

¹¹¹ Pour toutes références sur ce cas : Barber, Bruce, Guilbault, Serge et John O'Brien (edited by), *Voices of fire, art, rage, power and the state*, Canada, University of Toronto Press, 1996.

¹¹² Palméri, Christine, « La crise de l'art contemporain au Québec », *L'œuvre en contexte*, loc.cit., p. 69.

économique, etc. Comme le rappelle Christine Palméri, entre autres professeure, artiste et critique d'art, en faisant référence aux nombreuses polémiques ayant lieu dans les années 1990 au Québec, « la question en suspens [demeure] : pourquoi dépenser des sommes d'argent importantes pour des œuvres qui n'en sont pas? D'emblée on évoque la gérance des subsides par l'État et le doute sur ce qui est ou non de l'art (impliquant le jugement de goût, les critères esthétiques, les instances de reconnaissance, etc.). ¹¹³ » Il semble en effet que les polémiques dans les médias évoquent sensiblement toujours les mêmes questionnements, ranimant ainsi la même réaction des acteurs du monde de l'art, qui se positionnent en défensive quant aux attaques de l'opinion publique.

Les études critiques des médias accordent une place centrale à la question de l'opinion publique, qui rassemble finalement un ensemble de croyances et de convictions propres à un pays ou une nation. Bien que les médias rapportent un air de rejet définitif quant au financement public de l'art par le grand public, il est cependant difficile de discerner si les controverses médiatiques entourant le financement de l'art (contemporain) proviennent d'un réel malaise du public ou bien s'il s'agit d'une construction médiatique. Thomas E. Patterson, comme les divers chercheurs de l'ouvrage *The Sage Handbook of Public Opinion Research* ¹¹⁴, s'emploie à déterminer la nature de l'opinion du public dans les médias de même que l'importance qui lui est accordée dans la construction d'événements médiatiques.

Research has shown (...) that news content is an imperfect indicator of what citizens are thinking and doing. Contrary to what some journalists have argued, the news is not a mirror held up to society. The news is instead a selective version of reality governed by

¹¹³ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁴ Patterson, Thomas E., « The News as a Reflection of Public Opinion », *The Sage Handbook of Public Opinion Research*, Donsbach, Wolfgang et Traugott, Michael W. (ed.by), London, Sage, 2008, p. 34.

*conventions that lead journalists to provide limited and sometimes misleading portrayals of public opinion.*¹¹⁵

Ainsi, les rejets du projet de Saëz soulevés par le public dans les médias correspondent à une opinion véritable, mais il reste qu'elle ne représente qu'une fraction de l'opinion du public, une fraction qui est toujours celle mise de l'avant. Alors que la controverse bat son plein, les organes médiatiques agissent comme institution de légitimation de l'art pour leurs publics. De par leurs impératifs, ils se sont engagés dans une certaine représentation de l'art contemporain qu'ils renforcent par un portrait particulier de l'opinion publique à l'égard de l'art.

2.1.1 Circulation du projet parmi le monde de l'art dans les médias de masse

La médiatisation du projet collaboratif de César Saëz n'est pas exclusive à la controverse médiatique engendrée au début de l'année 2007. En effet, dès novembre 2005, le critique d'art Jérôme Delgado fait paraître, dans la rubrique *Arts visuels* de *La Presse*, un article titré « Refaire le monde¹¹⁶ » qui parle du projet de l'artiste alors qu'il ouvre son atelier au public afin qu'il se familiarise avec le projet de la banane volante. Le 1^{er} janvier 2007, un second court article¹¹⁷ du même auteur paru dans le magazine *L'actualité*, dans la section *Écran Radar - Arts visuels*, fait la description de l'essentiel du projet. Finalement, Nathalie Côté dans le quotidien *Le Soleil*¹¹⁸, dans la section *Arts visuels*, évoque la proposition de César Saëz dans le cadre du Symposium de Baie-Saint-Paul en août 2006. Dans ces articles écrits par des acteurs du milieu artistique actuel, le contenu des textes demeure informatif, dans le cas de Jérôme Delgado, et plutôt évaluatifs pour Nathalie Côté, qui propose un compte-rendu de l'événement à Baie-St-Paul.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Delgado, Jérôme, « Refaire le monde », *La Presse*, Arts et spectacles, mercredi 16 novembre 2005, p. 5

¹¹⁷ *Id.*, « Une banane pour Bush », *L'actualité*, Écran Radar, Arts visuels, volume 32, no 1, 1^{er} janvier 2007, p. 17

¹¹⁸ Côté, Nathalie, « Le monde a besoin de magie », *Le Soleil*, Arts visuels, samedi 26 août 2006, a19.

La controverse ne vient pas nécessairement de la médiatisation du projet dans les médias de masse. Elle prend plutôt place lorsqu'il y a un glissement d'une sphère à une autre. Si on se souvient du cas de la robe de chair de Jana Sterbak, sa première exposition dans la Galerie René Blouin ainsi que sa médiatisation par les critiques d'art de l'époque n'ont jamais provoqué de débats. De la même manière, dans ces articles publiés avant la controverse de 2007, on y relève la nature du projet et les coûts liés à sa réalisation, mais aucune insinuation péjorative n'est faite aux sujets des montants versés par les instances gouvernementales. Le projet de Saëz passant de la plume d'initiés du monde de l'art au monde du goût populaire, la controverse se crée.

2.1.2 La création d'une nouvelle : impératifs médiatiques et analyse des discours médiatiques

Dans son livre *Les médias de l'information, L'impossible transparence du discours*, le chercheur français Patrick Charaudeau se penche sur la construction et l'analyse des discours médiatiques. Selon l'auteur, les médias traditionnels de l'information, les journaux, la télévision ainsi que la radio, « fonctionnent selon une double logique : une logique économique qui fait que tout organe d'information agit comme une entreprise (...) et une logique symbolique qui fait que tout organe se donne pour vocation de participer à la construction d'opinion publique.¹¹⁹ » Ces deux logiques se recoupent en un lieu, celui de la recherche de l'attention du public. « La dictature de l'Audimat », désignée par Pierre Bourdieu¹²⁰, évoque cet assujettissement des médias à l'autorité du public, guidé par cette logique commerciale. Dans un rapport remis par l'équipe de recherche menée par la chercheuse Maryse Potvin au sujet de la représentation médiatique des accommodements raisonnables au Québec, elle souligne que « le désir d'entrer en contact avec l'auditeur ou le lecteur à tout prix se

¹¹⁹ Charaudeau, Patrick, *Les médias de l'information, L'impossible transparence du discours*, De Boeck, 2005, p.13

¹²⁰ Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*. Paris: Raisons d'agir, 1996.

traduit donc par la promotion de lieux communs et stéréotypes auxquels le public peut s'identifier.¹²¹ » De ce fait, l'audimat dicte les histoires qu'il souhaite se faire raconter.

Ces deux logiques circonscrivent ainsi les grandes institutions médiatiques actuelles dans des impératifs institutionnels et des contraintes d'ordre social et économique qui ont un effet décisif sur la nature des informations offertes à leurs publics. Ces cadres propres à une économie de marché dont l'accroissement de la compétition influence la qualité de l'information présentée est le secteur de recherche des études critiques des médias. Les études du sociologue français Dominique Wolton et des auteurs anglais Jonathan Potter¹²², Clive Seale¹²³, Tony Harcup et Deirdre O'Neill¹²⁴ et finalement David Altheide¹²⁵, nous guident dans la lecture et l'analyse des discours médiatiques formés pour et par la querelle entourant le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*.

Ces nombreux chercheurs soulignent un phénomène croissant de tabloïdisation qui présente la nouvelle sous un angle spectaculaire ou dramatique au détriment de la qualité et de l'objectivisation de l'information¹²⁶. En ce sens, les chercheurs

¹²¹ Potvin, Maryse (Co-auteurs : Audet, Geneviève, Martin, Éric et Tremblay, Marika), *Les médias écrits et les accommodements raisonnables. L'invention d'un débat. Analyse du traitement médiatique et des discours d'opinion dans les grands médias (écrits) du Québec sur les situations reliées aux accommodements raisonnables, du 1er mars 2006 au 30 avril 2007*, Rapport remis à M. Gérard Bouchard, à M. Charles Taylor, Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles, (CCPARDC), Janvier 2008, p. 23

¹²² Potter, J., Wetherell, M., & Chitty, A., « Quantification rhetoric: cancer on television », *Discourse & Society*, 2(3), 1991, p. 333-365.

¹²³ Seale, Clive, « Cancer in the news: religious themes in news stories about people with cancer », *Health*, 5(4), 2001, p. 425-440.

¹²⁴ Harcup, Tony et O'Neill, Deirdre, « What is news? Galtung and Ruge revisited », *Journalism Studies*, 2(2), 2001, p. 261-280.

¹²⁵ Altheide, D. L., « The news media, the problem frame, and the production of fear », *The Sociological Quarterly*, 38(4), 1997, p. 647-668.

¹²⁶ Harcup et O'Neill, «What is news? Galtung and Ruge revisited», *Journalism Studies*, 2(2), 2001, p. 263.

britanniques Colin Sparks et John Tulloch¹²⁷ mettent au point une étude classificatoire organisant les médias de masse selon le type d'information véhiculé, du modèle sérieux au modèle tabloïde. En raison du phénomène de tabloïdisation, ils notent cependant que les standards des médias dits sérieux s'affaiblissent de plus en plus, et que cette réalité est imputable à la prolifération des nouvelles technologies qui accentue la compétition. En effet, « pour reconquérir une niche, les journaux traditionnels se sont dotés de suppléments ou de compléments imitant hebdomadaires et revues (...) prisés par le nouveau lectorat (...) »¹²⁸.

Les études critiques des médias circonscrites au Canada se sont appropriées les classifications de Sparks et Tulloch pour les appliquer aux types de journaux d'ici. Nous reprenons ces trois catégories qu'expliquent Johanne Collin et David Hughes dans leurs analyses de la couverture médiatique de l'hypertension : le journal de référence, l'omnibus grand format et le journal tabloïde. D'abord, « le journal de référence est un quotidien sérieux, privilégiant la couverture balancée d'événements et d'enjeux d'intérêt public et accordant une place importante aux éditoriaux et analyses »¹²⁹. Dans le paysage médiatique canadien, nous pouvons nous référer au journal francophone *Le Devoir* et à son équivalent anglophone *The Globe and Mail*. Quant à lui, le type « omnibus est un journal polyvalent, au ton un peu plus populaire, qui touche autant à l'actualité politique qu'au sport, en passant par le divertissement et la santé »¹³⁰. Il s'agit de journaux tels *La Presse*, *Le Soleil*, *The Gazette* ou *The National Post*. Finalement, « le tabloïde est un journal résolument populaire,

¹²⁷ Sparks, C. & Tulloch, J (Édité par), *Tabloïde Tales: Global Debate Over Media Standard*, New York & Oxford, Rowman & Littlefield, 2000, 313p.

¹²⁸ Charle, Christophe, « Histoire des médias et crise des médias. L'ancien et le nouveau », *Pour une analyse critique des médias. Le débat public en danger*, Pinto, Éveline (sous la direction de), Éditions du Croquant, 2007, p. 29.

¹²⁹ Collin, Johanne et Hughes, David, « Hypertension artérielle et habitudes de vie dans les journaux québécois : désocialisation, responsabilisation individuelle et réprobation morale », *Aporia: The Nursing Journal*, University of Ottawa, vol.2, issue 4, 2010, p. 36-44.

¹³⁰ *Ibid.*

essentiellement tourné vers le spectaculaire et le dramatique. Il donne une certaine place au politique et aux enjeux publics mais accorde une place démesurée aux faits divers, aux sports, aux potins *people*, aux actes criminels et aux catastrophes.¹³¹ » On fait ici référence au *Journal de Montréal*, au *Journal de Québec* ainsi qu'au *Journal Métro*.

Le corpus mis à l'étude se sépare en deux parties. D'abord, nous analysons les contenus de six journaux francophones desquels nous tirons des articles et les opinions de leurs lecteurs : trois sont tabloïdes (*Journal de Montréal*, *Journal de Québec* et le *Journal Métro*), deux sont omnibus grand format (*La Presse* et *Le Soleil*) et un journal de référence (*Le Devoir*). Nous analysons également trois journaux anglophones, dont deux omnibus grands formats (*The Gazette* et *The National Post*) et un journal de référence (*The Globe and Mail*). Nous analysons ainsi un total de neuf journaux totalisant treize articles, deux caricatures et dix commentaires du public.

La seconde partie de notre corpus est composée d'émissions radiophoniques et télévisuelles dont nous possédons les copies écrites rassemblées par le Conseil des arts et des lettres du Québec. Toutes diffusées entre le 9 janvier et le 6 février 2007 au Québec et au Canada, les 31 émissions proposent une différente approche de la couverture médiatique des journaux car elles présentent en grande majorité des entrevues avec les responsables des conseils des arts, ainsi que des tribunes téléphoniques ou courriel consacrées à l'opinion publique. Le discours et les commentaires dans ce corpus sont davantage « bruts¹³² »; l'expression orale ayant des propriétés et des conventions autres que l'expression écrite. En effet, avec le média radiophonique, la voix s'impose avec les particularités qu'elle implique ; « l'oralité

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Pour reprendre les mêmes termes que Nathalie Heinrich emploie en regard des discours des publics qu'elle étudie.

(étant) un type d'échange langagier particulier¹³³ » ayant vraisemblablement une incidence sur la mise en scène médiatique. Charaudeau entreprend de définir l'importance de l'oralité dans l'analyse de discours et la formation d'une représentation médiatique.

(...) l'interaction verbale, qui est plus ou moins régulée selon les situations et qui est révélatrice du type de relation que les interlocuteurs instaurent entre eux, de passion (chaleur) ou raison (distance), de polémique ou connivence, du type de rapport qu'ils ont au monde environnant, et même du type de contact qui peut s'établir entre l'instance d'émission et l'instance de réception.¹³⁴

Pour sa part, la télévision divulgue aussi au public le rapport entre individus, entre le journaliste ou l'animateur et l'interviewé, en plus de présenter l'image et la parole, l'expression et les gestes, et tous les sous-entendus et sous-messages qui peuvent se créer à l'écran. Tous ces éléments créent une signification et « structurent un sens » à la nouvelle.

Sur notre corpus, nous appliquons une analyse descriptive quantitative et une analyse qualitative basée sur les impératifs médiatiques qui structurent le message médiatique. Nous dénombrons d'abord la fréquence des registres évaluatifs évoqués dans ces textes médiatiques dans leur couverture du projet de César Saëz. Ces registres évaluatifs ont été examinés dans des polémiques en art, par la sociologue Nathalie Heinich¹³⁵. Cette dernière, dans son ouvrage *L'art contemporain exposé au rejet : études de cas*¹³⁶, fait appel à une pluralité de registres de valeur qui sont

¹³³ Charaudeau, Patrick, *Les médias de l'information, L'impossible transparence du discours*, op.cit., p. 88

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

¹³⁶ *Ibid.*

utilisés par le public dont elle dégage « les discours bruts » appliqués à un jugement d'une œuvre sujet à controverse. Catégorisant les registres de valeurs selon ceux « proches du monde de l'art » et ceux « proches du monde ordinaires », elle énumère les registres suivants comme étant impliqués dans l'évaluation d'œuvres qui sont soumises à une controverse : ontologique, herméneutique, éthique ou moral, esthétique, économique et réputationnel. Dans les médias de masse, nous verrons que les registres de valeurs empruntés sont corolaires aux impératifs qui soutiennent leur structure. Nous retrouvons comme mentionné plus haut le registre économique, une mise en évidence de l'incompréhension du projet de Saëz par les journalistes (registre herméneutique) ainsi que la présentation du caractère insolite de l'idée de l'artiste, qui, supporté par le sensationnalisme, attire l'attention du lectorat et de l'audimat.

Le *Journal de Montréal* est le premier organe médiatique à diffuser l'information controversée sur le projet de Saëz. En général, la radio, tout comme la télévision, proposent une revue de presse quotidienne. Cette revue des articles de la presse a pour effet de décupler la portée de la nouvelle concernant le financement de l'œuvre dans les télévisions et les radios du pays, donnant davantage d'importance à l'événement, amplifiant ainsi l'idée d'une controverse. Les revues de presse sont bien souvent commentées par les animateurs radio ou télé. Par exemple, Paul Larocque, faisant un rappel de la nouvelle :

Ça vous a fait beaucoup, beaucoup réagir cette nouvelle concernant, vous avez entendu ça, ce projet artistique de construire une immense banane géante qui survolerait le Texas, subventionnée en partie par vos impôts. (...) Ça vous a hérissé

le poil sur les bras, si j'en juge par le ton entre autres des courriels, unanimement contre ce projet.¹³⁷

Suivant la chronologie de la nouvelle concernant le projet de Saëz, la nouvelle prend de l'ampleur ; elle est incluse dans les « *flashes* » de diffusions des nouvelles de la journée sur les ondes radios et à la télévision. On suit l'évolution du cas tout au courant de la journée : l'article de journal se transforme peu à peu en entrevue avec l'artiste ou en entrevue avec la représentante du Conseil des arts et des lettres du Québec, ou les deux, selon les émissions. La nouvelle devient reportage : une dépêche sur le financement public des arts au pays. Pour ou contre ?

La rapidité de production de traitement de l'information, notamment poussée par l'apparition des chaînes d'informations en continu, a pour conséquence d'influencer l'éthique journalistique quant à la qualité et l'exactitude des informations véhiculées. Cette « tyrannie de l'événement » agit donc sur le contenu des nouvelles puisque « la chronologie de l'information est aujourd'hui étalonnée par rapport au direct alors même que de très nombreuses situations d'informations ne justifient pas un tel rythme ni une telle échelle de temps, ni surtout une telle échelle de compréhension.¹³⁸ » Cet impératif propre aux institutions médiatiques qui, à la fois, accélèrent le mode de présentation de l'information et réduisent l'espace pour le présenter, entraîne une simplification significative de la couverture médiatique.

On le comprend vraisemblablement lorsqu'on compare la couverture écrite à la couverture télévisuelle du projet de Saëz. En somme, les articles de journaux se ressemblent beaucoup dans la mesure où ils empruntent une structure narrative

¹³⁷ Laroque, Paul, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Indignation de la population à propos de la banane géante », *Le TVA 17 heures*, TVA-TV, national cable, 10 janvier 2007, Audience : 595 000, 17h19, 01 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

¹³⁸ Wolton, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », *Espace Public*, CNRS éditions, Les essentiels d'Hermès, Paris, 2008, p. 35.

factuelle faisant un rapport sur le montant des subventions, expliquant brièvement le projet¹³⁹ en empruntant des citations à l'artiste et en faisant appel à l'expertise des responsables des Conseils. Si nous prenons l'exemple d'une émission de télévision nommée *TVA en direct.com*, où le projet a fait la manchette, l'animateur François Paradis présente en long et en large le projet, en décrivant chacune des pages du site internet, pour finalement annoncer qu'il « n'en a pas contre l'artiste, c'est sa démarche artistique. Puis un artiste, il fait sa démarche à lui.¹⁴⁰ » Il s'en prend cependant au financement du projet. Les impératifs médiatiques sont variables selon le type de média : en effet, la temporalité et l'espace disponibles pour parler de la nouvelle sont différents.

Un phénomène croissant de tabloïdisation est observable dans les couvertures médiatiques présentant la nouvelle sous un angle spectaculaire ou dramatique au détriment de la qualité des nouvelles et de l'objectivisation de l'information exposée¹⁴¹. En effet, le sensationnalisme semble être le premier élément constitutif des événements médiatiques de notre espace public. En ce sens, les journalistes présentent la nouvelle en la rapprochant des gens afin de toucher les émotions des récepteurs au lieu de simplement les informer. Maryse Potvin explique au sujet de la tabloïdisation que « les procédés et stratégies qui permettent de dramatiser ou personnaliser un événement sont utiles pour établir ce contact et retenir l'auditeur ou le lecteur. Enflammer la curiosité, la colère, la tristesse ou l'étonnement du public signifie établir le contact, mais aussi et surtout retenir l'individu en des lieux connus.

¹⁴² »

¹³⁹ En faisant référence au site internet de *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*.

¹⁴⁰ Paradis, François, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Subvention pour une banane volante », *TVA en direct.com*, CFTM, Montréal, 9 janvier, Audience : inconnue, 12h47, 07 :10min, Transcriptions Verbatim Inc.

¹⁴¹ Harcup et O'Neill, « What is news? Galtung and Ruge revisited », *loc.cit.*, p. 263

¹⁴² Potvin, Maryse, (Co-auteurs : Audet, Geneviève, Martin, Éric et Tremblay, Marika), *Les médias écrits et les accommodements raisonnables. L'invention d'un débat. Analyse du traitement médiatique et des discours d'opinion dans les grands médias (écrits) du Québec sur les situations reliées aux accommodements raisonnables, du 1er mars 2006 au 30 avril 2007*, *op.cit.*, p. 21

Dans un article « *The news media, the problem frame, and the production of fear*¹⁴³ », l'auteur et professeur américain David Altheide soutient la thèse selon laquelle les médias ont tendance à présenter les événements sous l'angle du conflit et de la controverse afin de propager un sentiment de peur dans l'espace public (*problem frame*). Il s'agit d'une question intéressante à relever à l'égard de l'art contemporain et du type de couverture médiatique qu'il reçoit. Bien entendu, Altheide parle davantage d'une peur engendrée par une médiatisation extrême de la violence qui est priorisée dans tout type d'événement. La construction d'une peur de l'art contemporain s'inscrirait plutôt dans la médiatisation d'un sentiment d'incompréhension et d'impuissance face au fonctionnement du monde de l'art. Nous l'observons en effet dans certains articles ou dans les commentaires des lecteurs des journaux quand leurs questionnements se rapportent au projet lui-même qui apparaît comme inutile ou bien quand on questionne le jugement des pairs ayant voté pour le financement du projet.

Il apparaît qu'en effet le *problem frame* imposé sur un événement arrive à en augmenter le sentiment de peur chez le lecteur, ce qui devient par ailleurs le discours médiatique dominant. Comme Altheide le souligne, « *the mass-media in general, and especially the electronic news media, are part of a "problem-generating machine" geared by entertainment, voyeurism, and the "quick fix" rather than the understanding and social change (...)*.¹⁴⁴ » Considérant la controverse entourant le projet de César Saëz, cet angle de traitement de la nouvelle va présenter l'événement à partir d'une structure narrative qui construit une représentation plutôt négative de l'art contemporain.

Le *problem frame* est facilement observable dans la couverture médiatique du projet de la *Banane géostationnaire*. Tout d'abord, l'événement qui fera la nouvelle doit

¹⁴³ Altheide, David, « *The news media, the problem frame, and the production of fear* », *loc.cit.*

¹⁴⁴ Altheide, David, *Ibid.*, p. 647.

comporter un ou plusieurs éléments qui sont considérés comme indésirables. Dans le cas présent, nous avons déjà relevé l'utilisation de fonds publics aux fins de subvention d'une œuvre d'art, ou en général, de la culture. Entre autres, dans le *Journal de Montréal*¹⁴⁵, on débute l'article ainsi : « Les gouvernements du Québec et du Canada ont octroyé 65 000 \$ de subventions à un artiste montréalais afin qu'il fasse voler... une banane géante dans le ciel du Texas pendant un mois, à l'été 2008. » Et de renchérir : « Le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts du Canada ont respectivement octroyé 15 000 \$ et 49 800 \$ à l'artiste montréalais d'origine argentine César Saëz pour son projet Banane stationnaire¹⁴⁶ au-dessus du Texas. »

L'utilisation de la répétition vient vraisemblablement mettre l'accent sur la dépense de fonds publics, le journaliste mettant à profit une rhétorique de la quantification pour venir renforcer son point de vue ou celui du journal. Cette rhétorique présente le projet de Saëz selon sa valeur économique, le plaçant *de facto* dans une position où le lectorat doit poser la valeur qu'il accorde à ce projet et surtout, puisqu'il s'agit de fonds publics amassés par l'État, l'utilité de cette dépense pour le bien commun de la société.

Le second point du *problem frame*, qui est par ailleurs dégagé dans les études de Harcup et O'Neill, est celui de la pertinence ou de l'intérêt¹⁴⁷. En effet, pour qu'un événement devienne une nouvelle, il doit être susceptible d'atteindre plusieurs personnes. Les controverses construites autour d'œuvres d'art sont souvent initiées par le fait que l'argent des contribuables a été dépensé, ce qui sollicite vraisemblablement l'attention des lecteurs. Par ailleurs, le titre de l'article paru dans

¹⁴⁵ Codère, Jean-François, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas », *loc.cit.*

¹⁴⁶ Écrit ainsi dans l'article.

¹⁴⁷ En anglais, ce point est nommé *relevance*. Dans les études de Harcup et O'Neill qui catégorisent les caractéristiques d'un événement ayant une valeur médiatique (*news worthiness*), la pertinence est observée comme une qualité de l'événement touchant plusieurs personnes.

Le Journal de Montréal, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas » explicite bien cet effet d'inclusion et de généralisation autour de l'idée de la dépense et du gaspillage. Le pronom *on* oriente en effet le discours de cet article sur l'implication de tout un chacun dans le projet de Saëz, par la contribution financière, en plus d'évoquer la responsabilité publique de cette décision.

Toujours selon cet angle de traitement de l'information, la structure narrative employée pour décrire l'événement privilégie des aspects descriptifs qui sont sans équivoque. En effet, les journalistes détaillent clairement les coûts associés au projet en plus de décrire les aspects techniques et formels du projet. Cependant, l'ambiguïté demeure lorsqu'on questionne l'utilité du projet et son interprétation : « Pourquoi une banane? [de demander le journaliste] C'est un peu difficile à expliquer, reconnaît l'artiste. C'est comme un poème. Différentes personnes qui le lisent y voient différentes interprétations.¹⁴⁸ » Cette ambiguïté quant à l'explication polysémique fournie par l'artiste vient renforcer la distance existante entre la sphère des experts du milieu de l'art qui encouragent l'œuvre et la sphère des gens « ordinaires » qui représentent le goût populaire. La combinaison de l'inclusion de tous dans la dépense pour l'œuvre d'art et l'exclusion d'une certaine partie de la population dans la compréhension de l'œuvre en soi créent un terrain fertile pour les journalistes de ces quotidiens qui privilégient le sensationnalisme. En effet, ils vont accentuer cette opposition en mettant de l'avant de manière générale un discours consumériste à l'égard de l'art, en opposant les coûts élevés du projet et le fait que le public ne pourra pas apprécier l'œuvre – soit parce qu'elle semble incompréhensible et inutile ou bien parce qu'elle volera au Texas et non au Québec. C'est ce que nous observons dans les commentaires du public suite à la parution des articles dans ces journaux tabloïdes : « Comment se fait-il que l'on donne de l'argent à un clown pour aller faire

¹⁴⁸ Codère, Jean-François, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas », *loc.cit.*

voler une banane au-dessus du Texas?¹⁴⁹ » Cette rhétorique de l'opposition participe grandement de la structure narrative de la construction de nouvelles dans les médias et a un impact important quant à la représentation de l'art contemporain dans l'espace public médiatique.

Finalement, la structure narrative du *problem frame* entraîne une volonté chez le lecteur de régler la problématique soulevée par les médias par l'unique instance qui puisse mettre fin au problème : le gouvernement. En effet, Altheide remarque que « *the "kicker" to most reports framed as problems involves the state/government.*¹⁵⁰ » Le gouvernement est cette instance élue par la population, où cette dernière concentre son pouvoir de manière tangible, et de ce fait, elle a l'impression d'un pouvoir de changement et de transformation. Le lecteur se met alors dans une position où le changement doit rapporter un effet bénéfique à la société, puisque la solution au problème se doit de correspondre à une volonté sociale de consensus. C'est en effet ce qui est relevé dans des commentaires comme : « Il serait intéressant d'exiger de nos gouvernements de revenir sur leur décision et d'offrir ce montant à un organisme qui pourrait facilement utiliser cet argent pour le bien-être d'autrui, mais non pour un projet qui ne donne absolument rien à manger à personne.¹⁵¹ »

La notion de standardisation élaborée par Dominique Wolton est articulée autour de cette réalité propre à l'espace médiatique actuel d'accroître une multiplicité d'échanges « au sens où un plus grand nombre d'acteurs s'exprime sur un plus grand nombre de sujets¹⁵² ». Cette condition force finalement l'utilisation d'un code précis pour faciliter la compréhension. Ce code appartient au discours ambiant de la vie démocratique : « c'est celui du discours laïc et rationnel (...) largement marqué par le

¹⁴⁹ Commentaire de Gagnon, Mario dans *Le Journal de Montréal*, Courrier, La parole à nos lecteurs, jeudi le 11 janvier 2007.

¹⁵⁰ Altheide, David, « The news media, the problem frame, and the production of fear », *loc.cit.*, p. 655.

¹⁵¹ Fortin, Jean-Pierre, « Pauvre...banane! », *Le Journal de Québec*, Courrier, La parole à nos lecteurs, vendredi le 12 janvier 2007.

¹⁵² Wolton, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », *loc.cit.*, p. 42.

discours politique.¹⁵³ » C'est entre autres ce discours politique qui devient le liant entre les différentes sphères de l'espace public médiatique et qui agit comme code de représentation ou d'interprétation de la réalité. Cependant, comme le rappelle Wolton, cette unification du discours, nécessaire à la communication, devient réductrice puisque tous les sujets ne peuvent pas être traités par ce discours utilisant « un vocabulaire et un mode politique ». Aussi, le discours politique se prévaut de cette rhétorique de l'opposition qui vient recouper l'idée d'extrémisation évoqué par Clive Seale. Cette notion chez Seale est davantage inscrite dans une étude du contenu plutôt que du discours comme chez Wolton. En effet, l'extrémisation se rapporte à la structure narrative propre au traitement de l'information. Seale considère que l'écriture d'une histoire médiatique utilise une rhétorique employant un maximum de contraste pour créer une tension plus grande chez le récepteur. Par exemple, dans un article intitulé « Une dépense qui enrage des écrivains¹⁵⁴ », on dépeint une association d'écrivain du Québec qui demande une subvention minime d'argent (4 500 \$), et, qui, ne la recevant pas, clame se faire « voler » la somme de leur subvention par un artiste d'art contemporain qui projette de lancer une banane volante, un projet considéré comme ridicule et absurde. Le responsable de l'association trouve cela « insultant de (...) quêter » maintenant qu'ils n'ont plus cette subvention. Aussi, dans certains commentaires du public, on retrouve aussi cette extrémisation autour de l'idée du mérite quant au financement, où l'on note une véritable influence de la couverture médiatique dans les propos du public : « Il y a tellement d'artistes québécois qui mériteraient cette subvention, mais qui ne reçoivent rien malgré leur demande.¹⁵⁵ » Ainsi, l'extrémisation des personnages de l'histoire médiatique vient renforcer la divergence entre les propos des défenseurs du projet de Saëz et ceux des détracteurs

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Hébert, Michel, « La "banane volante" enrage des écrivains », *Le Journal de Québec*, mercredi 10 janvier 2007, p.3

¹⁵⁵ Gagné, Louise, dans *Le Journal de Montréal*, *Courier*, La parole à nos lecteurs, jeudi 11 janvier 2007.

par les rôles qui leur sont donnés : le gouvernement dépensier, l'artiste usurpateur, les gens ordinaires qui travaillent fort et qui ont besoin d'argent, les instances culturelles qui dilapident les deniers publics, et ainsi de suite¹⁵⁶.

La combinaison entre le phénomène de standardisation et d'extrémisation crée une lecture de l'événement qui va davantage choquer à la fois par l'écart des positions et par l'utilisation d'un discours politique supprimant les nuances qui pourraient mener à un dialogue instructif. En effet, comme le rappelle Wolton, pour calmer cette prédominance d'une lecture politique de tous les sujets faisant l'objet d'une couverture médiatique, il faut accepter dans l'espace public cette pluralité et cette hétérogénéité de discours qui sont « porteurs d'autres valeurs et représentations. » Également, comme énoncé plus haut, l'inclusion et l'exclusion prennent également part à cette rhétorique de l'opposition qui contribue à la création d'une tension à même la structure narrative du discours des articles.

Si les articles des critiques d'art dans les médias de masse proposent une homologation de la valeur artistique du travail de certains artistes, la présence d'une œuvre comme *Banane géostationnaire* dans l'espace médiatique lors d'une controverse agit de la même manière, mais pour un public différent. Les médias de masse – journaux, télévision et radio – deviennent une instance de légitimation du projet de Saëz pour leur publics en construisant une valeur artistique au projet, valeur artistique axée sur le financement du projet. Dans un certain sens, la « consécration » médiatique du projet de l'artiste, bien qu'elle passe par une controverse qui, bien souvent, disqualifie son travail, entraîne une promotion et une diffusion du travail de Saëz qu'il n'aurait jamais eues autrement¹⁵⁷. L'opinion publique participe ainsi à la

¹⁵⁶ Reprenant cette nouvelle, de nombreuses émissions radiophoniques et télévisuelles reparlent de cette injustice, de « vol » de subventions d'une simple association par un artiste contemporain.

¹⁵⁷ Dont un article dans *Le Monde* mentionnant son projet. Solé, Robert, « Peau de banane », *Le Monde*, mardi 23 janvier 2007, p. 32.

légitimation de cette œuvre lors de la controverse de par l'importance que les médias de masse accordent au public.

2.2 Le public des polémiques : le grand public versus l'expertise

Le public des grands médias est une masse indéterminée de gens constituée en une audience. Nous l'étudions davantage selon sa présence dans l'espace médiatique, selon les choix éditoriaux – l'*agenda* – des institutions médiatiques. L'opinion publique est finalement contrôlée par la construction de la nouvelle; la mise en scène du récit dans l'espace public médiatique.

Les instances médiatiques de masse, par leurs impératifs, encouragent une frontière idéologique en extrémisant les opinions des experts et les opinions du grand public. Cette extrémisation qui sert finalement à simplifier la lecture d'un événement – ici, un « débat » fondé sur le financement public d'une œuvre d'art contemporain qui ne correspond pas à la définition « publique » de l'art – vient exacerber cette frontière dans une homogénéisation des opinions qui a pour effet de confiner et d'opposer les initiés et le reste de la population dans deux camps bien distincts, même si la réalité en est tout autre.

Cette scission s'inscrit par ailleurs dans une rhétorique de l'opposition dans laquelle s'incarne la présence des experts dans l'espace public médiatique. Dans l'effervescence actuelle du monde de l'information et sa circulation rapide, « la *notion de point de vue* est déterminante du côté de la réception.¹⁵⁸ » C'est de cette manière que s'explique donc la prédominance d'éditoriaux et d'appels aux experts dans les médias concernant tous types de couverture médiatique. Dans un cas de construction d'une controverse dans les médias de masse, l'expertise comporte un usage particulier qui est véritablement organisé pour transposer une divergence forte.

¹⁵⁸ Wolton, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », *loc.cit.*, p. 54

En effet, en se penchant en particulier sur les articles de journaux parus lors de la controverse entourant le projet initié par César Saëz, nous observons véritablement une forte opposition entre les experts et ce particulièrement dans les journaux qualifiés de tabloïdes. Dans cette extrémisation des opinions, le point de vue généralement adopté par les acteurs du monde de l'art vise à dénoncer l'acharnement des médias sur le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. Selon Danyèle Alain, directrice du centre *3^e impérial* qui a accueilli les projets de Saëz, cet acharnement est « classique, prévisible et plutôt mesquin [et vise] à choquer l'opinion publique par des machinations de désinformation sensationnalistes (...).¹⁵⁹ » Cette position qui place le monde de l'art en victime participe ainsi d'une construction médiatique, mais aussi d'une construction qui apparaît comme inhérente à la condition et l'état de la situation de l'art dans les sociétés actuelles. Il est en effet commun de retrouver cette position dans le cas d'autres controverses médiatiques portant sur le domaine de l'art, position qui vient exacerber cette distance entre le monde de l'art et le monde « ordinaire », en exacerbant aussi cette incompréhension d'un monde à l'autre dispensant cette idée énoncée par Heinrich dans ses analyses « que si les profanes ont, à l'évidence, bien du mal à "comprendre" l'art contemporain, les initiés ne sont pas mieux équipés pour "comprendre" l'incompréhension des profanes.¹⁶⁰ » Comme l'explique Johanne Lamoureux, professeure et historienne de l'art, suite à la controverse entourant l'œuvre *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1987) de Jana Sterbak dont l'exposition et l'achat par le Musée des beaux-arts du Canada en 1991 souleva une vaste polémique médiatique :

¹⁵⁹ Alain, Danyèle, « Banane géante » : rendre à César... », *Le Devoir*, Éditorial, lundi le 15 janvier 2007, p. A6.

¹⁶⁰ Heinrich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 208.

Les controverses, au delà du réductionnisme et du sensationnalisme des médias, sont l'occasion de mettre à l'épreuve [les] réflexes d'appartenance claniques et corporatifs [du monde de l'art] » par « l'indiscipline (...) [qui] ne relève pas seulement du décroisement et de la reconfiguration des savoirs, [mais] qui requiert aussi des spécialistes et des experts capables de reconnaître à quel point leurs propres positions tribales contribuent parfois à la situation qu'ils dénoncent et dont ils cherchent souvent à se poser en victimes.¹⁶¹

Dans les journaux tabloïdes¹⁶² mais aussi à la radio et à la télévision, les acteurs du monde de l'art contemporain sont présentés aux publics comme les défenseurs de l'œuvre de César Saëz¹⁶³. Quant à eux, les experts nommés pour dénoncer l'œuvre et son financement appartiennent à différentes sphères : des économistes, un philosophe et un responsable d'une association d'écrivains¹⁶⁴. À la fois dans les propos énoncés dans les médias par les acteurs du monde de l'art et par cette distance posée par l'extrémisation des opinions « pour » et « contre » ancrée par cette rhétorique de l'opposition, la place des experts du monde de l'art dans les médias de masse est celle de connaisseurs qui semblent loin des préoccupations du lectorat.

2.2.1 La construction sociologique d'un public de l'art

Il va sans dire que la place des publics dans les médias de masse est centrale, si bien que sa primauté sur le jugement expert est facilement observable lorsqu'il est

¹⁶¹ Lamoureux, Johanne, « Felix Holtmann contre Jana Sterbak, Une guerre d'expertise », *Penser l'indiscipline, Recherches interdisciplinaires en art contemporain* (Lynn Hugues et Marie-Josée Lafortune, (sous la dir. de), Optica, un centre d'art contemporain, 2001, p. 176.

¹⁶² Notamment dans cet article : Roy, Caroline, « Une pelure de banane... », *Le Journal de Montréal*, mercredi 10 janvier 2007, p. 3

¹⁶³ Les experts du milieu de l'art : l'artiste, César Saëz ; les responsables en communication du CALQ et du CAC, respectivement Béatrice Pepper et Donna Balkan ; la doyenne de l'École des arts visuels de l'UQAM, Louise Poissant ; l'historienne de l'art Lise Lamarche et Claude Schryer du Conseil des arts du Canada.

¹⁶⁴ À la télévision, on demande par exemple à Denise Bombardier de se prononcer sur la querelle dans Thibault, Sophie, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane géante volante », *Le TVA édition réseau*, TVA-TV, national cable, 9 janvier 2007, Audience : 928 000, 22h26, 04:00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

question d'une polémique où le bien commun est remis en question. Renforcée par la controverse axée sur le financement public, cette primauté de l'opinion publique est consolidée par cet argument majeur qui octroie l'expertise au public des médias de masse : le financement public des arts. L'argent, dans le présent cas celui amassé par les taxes à l'échelle nationale, implique une considération d'un investissement pour un bien commun au sein d'une démocratie. C'est dans ce créneau que les médias de masse mettent en valeur la prépondérance du jugement des publics en remettant en question celui des experts. Le financement public de l'art devenant l'argument central qui légitime le jugement des néophytes, « convertis » alors en public expert, vient remplacer « le sentiment » évoqué par Du Bos, ce sentiment qui est le « juge compétent de la question [du jugement des ouvrages].¹⁶⁵ »

Le financement bien investi l'aura été fait sur une œuvre digne du bien commun, une « bonne » œuvre d'art, et vice-versa. Armés de cet argument, les médias de masse opposent donc le jugement des publics à celui des experts, qui eux préconisent l'évaluation par les pairs comme forme de jugement consensuel. Du public expert, datant de l'apparition de la notion de public au XVIII^e siècle, au public ignorant promu par une tradition sociologique, nous considérons ces deux vecteurs de la question du public qui prennent racine au sein du monde de l'art. Ainsi, c'est à l'instar des écrits de l'Abbé Du Bos¹⁶⁶ que le jugement du public semble à tout coup être favorisé par les instances médiatiques au détriment du jugement des experts, ces derniers ne servant que des intérêts qui sont particuliers à leur communauté. À l'époque des écrits de l'Abbé Du Bos, « (...) l'ouverture des Salons au public constitue pour la première fois une forme de relation à l'art entièrement détachée de toute possession matérielle, puisque n'importe quel visiteur peut, sans commander ni acquérir quoi que ce soit, avoir accès aux œuvres, former et émettre une opinion à

¹⁶⁵ Du Bos, L'Abbé [1993 (1719)], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, ENSBA, pp. 275-299.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

leur sujet.¹⁶⁷ » L'apparition de la discipline de l'esthétique émerge notamment pour répondre aux besoins du public dans une volonté de lui faire comprendre l'art, de lui expliquer comment faire une lecture juste des œuvres¹⁶⁸. Ce nouveau public qui grandit d'année en année dans les Salons appelle à une nouvelle faculté, celle du goût, qui vient finalement permettre cet exercice « démocratique » de « droit » de compréhension d'une œuvre : ce droit de jugement juste d'une œuvre. L'ouverture de ce spectateur public face à l'art est plus tard reformulée par la tradition sociologique, en particulier par la considération de l'inégalité sociale de l'accès à l'art, venant ainsi remettre en question « les illusions de la transparence du regard », cette faculté également accordée à tout un chacun d'être sensible à l'art comme par une "grâce" d'ordre mystique.¹⁶⁹ ». Malgré tous les efforts modernes de démocratisation culturelle, de nombreuses études françaises mettent en lumière que les publics des institutions culturelles, bien que ces dernières se soient multipliées à une vitesse incroyable au fil du XIX^e et du XX^e siècle, sont constitués d'une infime partie de la population. Ainsi apparaît à notre sens le public *ignorant*, un public qui se constitue à l'opposé d'un spectateur initié du monde de l'art. Cette notion de public ignorant est en effet renforcée par le concept de distinction sociale élaboré par Pierre Bourdieu¹⁷⁰, puis repris dans les ouvrages de Nathalie Heinich. Cette dernière, qui propose de nombreuses études de cas sur des polémiques françaises au sujet d'œuvres d'art contemporain, contribue grandement à cet *a priori* sur les publics : étant une des principales sociologues à s'attaquer à la question en se préoccupant des discours bruts des publics, elle propose au monde de l'art un public anomique – dont l'incapacité de comprendre l'art contemporain ne vient pas de lui, mais plutôt de l'art contemporain

¹⁶⁷ Heinich, Nathalie, « Le public et l'art », *Encyclopaedia universalis*, Corpus 19, Paris, 1992, p. 271.

¹⁶⁸ Batteux, Charles [1990 (1746)], « Les Beaux-Arts réduits à un même principe (extraits) », dans *La Leçon de lecture*, Paris, Éditions des Cendres, pp. 38-55.

¹⁶⁹ Heinich, Nathalie, « Le public et l'art », *loc.cit.*, p. 273.

¹⁷⁰ Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Collection Le sens commun, Éditions de Minuit, 1979.

lui-même. Dans un sens, elle se rapproche de l'Abbé DuBos qui lui, donne prépondérance au jugement d'un public capable de le faire. Ici, Nathalie Heinich donne raison à un public qui serait constamment en rejet face à l'art contemporain. Cette séparation nette entre le public expert du milieu artistique et le public ignorant subsiste par cette distance préconçue qui trouve son écho dans la notion de logique pédagogique élaborée par Jacotot¹⁷¹ qui assume une distance perpétuelle entre celui qui connaît et celui qui ignore.

2.2.2 Un public *ignorant*

La question du public étant véritablement centrale à toute controverse en art contemporain, nous verrons de quelle manière s'applique l'idée d'un public ignorant dans la polémique que nous étudions. La pensée de l'émancipation intellectuelle expliquée par Jacques Rancière propose un autre angle de traitement de la notion de public par rapport à la question de la connaissance et de la compréhension d'un objet qu'est l'œuvre d'art. Dans son ouvrage *Le maître ignorant*, Jacques Rancière expose les idées édifiées par Joseph Jacotot, professeur et penseur du début du XIX^e siècle, qui tente de construire les bases d'un système d'éducation universel partant du principe égalitaire suivant : le principe de l'égalité des intelligences. À l'opposé de ce principe alors inédit existe celui de la logique pédagogique, grandement ancrée dans le modèle d'instruction de l'époque et de celui d'aujourd'hui. Basée sur un principe inégalitaire, cette logique distingue deux rôles précis dans le système d'enseignement : celui du maître savant et celui de l'élève ignorant. Dans cette pratique, le maître, dans sa vocation éducatrice, tente de réduire la distance entre « son savoir et l'ignorance de l'ignorant.¹⁷² » Une conception de l'instruction qui présuppose donc un écart constant entre le maître et l'élève, par cette distance répétée par l'explication, cette « distance entre la matière enseignée et le sujet à instruire, la

¹⁷¹ Rancière, Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, p. 13.

¹⁷² *Ibid.*, p. 14.

distance (...) entre *apprendre* et *comprendre*. L'explicateur est celui qui pose et abolit la distance, qui la déploie et la résorbe au sein de sa parole.¹⁷³ » Pour Jacotot, « il faut renverser la logique du système explicateur » puisqu'elle n'est pas nécessaire « pour remédier à une incapacité de comprendre » qui est sous-jacente à cette logique de l'abrutissement qui place l'ignorant comme incapable de comprendre sans la présence d'un maître. « C'est (...) cette *incapacité* [de comprendre] qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde.¹⁷⁴ » Un monde, comme le dit Rancière, qui est « divisé en esprits savants et esprits ignorants, (...) [en] capables et incapables.¹⁷⁵ » Rancière reprend les analyses de Jacotot pour les appliquer sur la notion de spectateur (notamment au théâtre) dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*¹⁷⁶.

Selon nous, c'est dans cette logique pédagogique que s'ancre cette distance qui subsiste entre cette capacité de juger juste des spécialistes et l'incapacité de le faire par les néophytes en matière d'art contemporain. Comme mentionné plus haut, il s'agit là d'une conclusion qui structure également les études sociologiques entreprises par Nathalie Heinich, études de tradition bourdieusienne, qui présentent ainsi tous les gens qui ne sont pas initiés à l'art comme des profanes, qui déploieraient lors d'une évaluation d'une œuvre un « goût populaire », « qui est essentiellement un goût "équipé" par une perception peu ou pas construite sur des critères spécifiquement adaptés aux normes artistiques.¹⁷⁷ » Également, nous observons, à travers une étude des discours du monde de l'art dans les médias de masse, que certains acteurs de ce milieu émettent des commentaires qui, mis en lumière par la logique pédagogique, semblent effectivement la supporter de manière à évoquer ce préjugé d'un public

¹⁷³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

¹⁷⁷ Heinich, Nathalie, « Le public et l'art », *loc.cit.*, p. 274.

ignorant, un public anémique qui ne saurait jamais s'y retrouver dans le monde de l'art contemporain.

Nous examinons donc cette dynamique qui présume la maîtrise d'une connaissance par l'expertise du monde de l'art et l'ignorance de cette connaissance par le grand public dans un article du *Journal de Montréal* qui paraît le 10 janvier 2007¹⁷⁸. C'est en voulant présenter à la fois l'opinion de certains experts qui supportent le projet mené par César Saëz et d'autres qui rejettent sa proposition que cette dynamique est mise à jour. Ainsi, la journaliste Caroline Roy introduit l'historienne de l'art Lise Lamarche ainsi : « [Elle] déplore le manque de compréhension que les gens entretiennent par rapport à l'art contemporain. » Et de citer l'historienne de l'art : « C'est comme si on ne pouvait plus s'émerveiller de quelque chose de bizarre. Il faut faire un trop gros effort.¹⁷⁹ » Cet énoncé évoque bien cette distance qui s'enracine dans cette logique pédagogique, qui présuppose de fait l'incompréhension du grand public, comme s'il s'agissait effectivement d'un phénomène généralisé. Cette logique pédagogique qui place donc le jugement évaluatif du « profane » – pour reprendre les termes de Nathalie Heinich – dans une catégorie de jugement qui s'exerce par un « goût populaire », un goût donc qui nécessite des explications pour atteindre la compréhension d'une œuvre, est en fait un jugement qui ne s'inscrirait pas comme un jugement normatif qui s'opèrerait au terme des conventions du monde de l'art. Cependant, nous examinons le contraire notamment dans les discours issus du cyberspace, mais également dans d'autres qui sont issus des médias de masse. En effet, en réponse à l'affirmation de l'historienne de l'art Lise Lamarche, deux animateurs d'une émission radiophonique de la ville de Québec, *l'Émission du matin*, clament ceci, traduisant les propos de la professeure comme un affront humiliant :

¹⁷⁸ Roy, Caroline, « Une pelure de banane... », *Le Journal de Montréal*, mercredi 10 janvier 2007, p. 3

¹⁷⁹ *Ibid.*

Denis Gravel : Vous êtes trop caves!

Dominic Maurais : On est trop còlons pour apprécier ça, nous autres!

Denis Gravel : Vous êtes trop Elvis Gratton pour comprendre le triple et le quatrième niveau du fait d'envoyer une banane [au-dessus] du Texas. Ce n'est pas dur à comprendre, vous allez rire des Américains avec une grosse banane [au-dessus] du Texas. Il n'y a rien de compliqué [à] ça. Arrêtez de vous donner des grands airs de prétentieux puis de nous inventer des affaires qui n'existent pas.¹⁸⁰

Dans ce commentaire, dont le langage véhément montre bien l'offense ressentie, nous observons que ce public interprète le projet de César Saëz relativement à l'intention de l'artiste, avec le choix de la banane comme sculpture qui bien évidemment comporte un caractère humoristique qui peut se présenter comme une plaisanterie au détriment des Texans. Ils évaluent donc l'œuvre de Saëz, la comprenant même, du moins, comprennent-ils un enjeu qui émerge du projet mené par l'artiste, bien qu'ils ne l'apprécient pas. À leur avis, 65 000 \$ c'est payer bien cher pour une blague au détriment d'un pays qui venait à l'époque de mettre en place un programme militaire agressif contre toute attaque étrangère.

Soulignons également les propos de la directrice des relations publiques du Conseil des arts et des lettres du Québec, Béatrice Pepper, qui est l'experte consultée par les émissions télévisuelles et radiophoniques pour obtenir des informations quant aux subventions accordée à César Saëz, mais aussi pour présenter le projet au public des médias. Dans toutes les interventions que nous avons recensées, elle utilise des arguments pour justifier la subvention accordée qui s'emploient à perpétuer cette logique pédagogique. En effet, elle fait la justification du système des comités de sélection basés sur le jugement par les pairs, par ces experts qui comprennent le

¹⁸⁰ Gravel, Denis et Maurais, Dominic, « Controverse sur la banane gonflée », *L'Émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 10 janvier 2007, Audience : 50,000, 6h33.

travail de l'artiste, ce qui vient une autre fois mettre de l'avant cette distance entre le maître savant – ou le monde de l'art savant – et le public ignorant. Les réactions des acteurs du monde de l'art sont également axées sur la construction médiatique de la controverse, sur le discours médiatique entourant le projet de Saëz et son financement, venant autant des acteurs médiatiques que du grand public sollicité.

La considération théorique et empirique de publics séparés en deux camps, initiés et néophytes, perpétue cette « distance abrutissante, [une] distance transformée en gouffre radical que seul un expert peut "combler".¹⁸¹ » Ainsi, l'expert en art contemporain, comme le maître, serait le seul détenteur du savoir pouvant être transmis à l'élève, par la logique explicative, et dès lors, le seul pouvant le libérer de sa passivité et de son ignorance. Jacques Rancière reprend les notions de Jacotot sur la logique pédagogique et l'émancipation intellectuelle pour faire un parallèle intéressant avec la question du spectateur. Dans *Le spectateur émancipé*, l'auteur français explique que c'est cette logique pédagogique – qui tente tant bien que mal d'effacer la distance entre le maître et l'élève – qui est au cœur de la tradition moderniste du théâtre¹⁸² qui questionne le rôle du spectateur.

Cette présupposition d'une passivité par la condition même de spectateur est celle qui régit la notion de public ignorant. Pour Rancière, cette distance que tentent d'abolir le maître, Brecht et Artaud, ou bien dans notre cas toute cette mise en place discursive d'une séparation entre deux mondes qui ne peuvent se comprendre, « n'est pas un mal à abolir, [puisqu'elle demeure] la condition normale de la communication.¹⁸³ » Cette

¹⁸¹ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op.cit., p. 16.

¹⁸² En particulier, celle de Brecht pour qui le théâtre rend au spectateur une conscience de sa situation sociale, le menant à une volonté de transformer cette situation et donc la société, et celle d'Artaud, chez qui le spectateur immergé dans le spectacle, prenant part à l'action et à la performance, retrouve sa place collective, le théâtre devenant le terrain d'actes en communauté.

¹⁸³ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op.cit., p. 16.

distance en effet entre deux mondes dont les savoirs sont différents ne doit pas être considérée par le public ignorant (de même que par le monde de l'art savant) comme un « gouffre entre son ignorance et le savoir du maître.¹⁸⁴ » Cette distance est autre chose :

Elle est simplement ce chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste, qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures.¹⁸⁵

Avec la pensée de l'émancipation intellectuelle qui commence « quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion¹⁸⁶ », on élimine cette conception qui oppose deux types d'intelligences condamnées à être constamment séparées par un savoir. Pour Rancière, tout comme pour Jacotot, l'intelligence ou l'apprentissage est avant tout un exercice de traduction, « un travail poétique de traduction des signes¹⁸⁷ » qui se fait autant chez l'artiste que chez l'ignorant. Ainsi, cette optique de compréhension de l'apprentissage implique que le spectateur agit, peu importe sa connaissance des conventions du monde de l'art. Il agit tout comme le fait le maître savant et l'élève. « Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 16.

d'autres scènes, en d'autres lieux.¹⁸⁸ » De cette manière, Jacques Rancière propose une théorie qui redonne une autonomie au spectateur : « l'émancipation du spectateur, c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire.¹⁸⁹ »

Cette pensée de l'émancipation intellectuelle est à notre sens incarnée au travers de cette controverse entourant le projet *Banane géostationnaire*, controverse qui exacerbe les positions d'un public qui se manifeste pour une toute première fois dans le cadre d'une polémique de ce genre : le public des internautes, le public du cyberspace. La structure du cyberspace incarne en quelque sorte une possibilité d'émancipation intellectuelle pour le spectateur puisque le savoir, qui est normalement au cœur du gouffre entre experts et néophytes, se donne autrement – non plus dans ce rapport contesté de maître savant à élève ignorant –, mais dans un principe d'égalité des intelligences.

Dans ce chapitre, nous avons observé comment la controverse médiatique propose la création de deux publics autour du projet, soit les médias et les publics des médias. Les médias de masse sont ici compris comme des instances de légitimation du projet de l'artiste, dans la carrière sociale de l'œuvre qui s'ouvre au monde, qui s'exerce à l'extérieur du monde de l'art. Spécifiquement, les médias de masse empruntent le registre d'évaluation économique pour ensuite poser la question qui est intriquée au financement : y a-t-il un art qui vaut l'argent public dépensé ? Quant à lui, le public des médias de masse répond aux conventions médiatiques, étant par ailleurs sélectionné selon la mise en scène avancée par les instances de l'information : une mise en scène proposant un rejet de l'art contemporain, un rejet du financement public lorsque cet art ne correspond pas à la définition publique de l'art. Cette

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, Quatrième de couverture.

représentation du rejet d'un public face à l'art est aussi rapportée dans les études de Nathalie Heinich sur lesquelles nous nous sommes particulièrement appuyées. En effet, la sociologue française ne parvient pas à une sociologie des valeurs exhaustive, qui devrait interroger les rejets et les appréciations du grand public en matière d'art contemporain. En évitant de rapporter les appréciations, elle contribue à cette dissociation de deux camps distincts quand on a affaire à une polémique en art contemporain : les spécialistes de l'art comme partisans de l'art contemporain et le grand public dans le camp des détracteurs. Bien entendu, les discours bruts du public que nous étudierons dans le cyberspace comportent des spécificités propres à l'utilisation de cet espace public, alors que le public sur lequel se penche Heinich est un public différent, dépendant des études de cas analysées dans son ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*¹⁹⁰. Ainsi, parfois le public est pris au hasard dans la rue, alors que d'autres fois, elle se base sur les graffitis et les notes laissés par les gens sur les lieux d'une œuvre d'art public. Il reste que l'emprunt des registres évaluatifs pour les appliquer aux discours du cyberspace nous ouvre la voie vers une manière différente de comprendre la construction du jugement évaluatif du public. Nous verrons comment l'ouverture des frontières par Internet nous permet de considérer une sociologie des valeurs hétérogènes qui permet une théorie de la réception ouverte sur une multiplicité de registres de valeurs non hiérarchisés. Il ne s'agit pas pour nous de catégoriser les registres évaluatifs utilisés par le public. Nathalie Heinich, en classifiant les registres de valeurs selon leur appartenance au monde ordinaire et au monde de l'art, met de côté de la possibilité de réfléchir les œuvres selon d'autres critères évaluatifs. Nous proposons ainsi une remise en question de la problématique du « décalage entre le référent mobilisé par les non-spécialistes et par les spécialistes d'art contemporain¹⁹¹ » car nous considérons la

¹⁹⁰ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, op.cit.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 208.

pluralité des registres d'évaluation de l'art contemporain provenant justement d'une certaine ouverture des référents, que l'on retrouve dans le cas présent à même certains aspects constitutifs du projet.

TROISIÈME CHAPITRE

BANANE GEOSTATIONNAIRE DANS LE CYBERESPACE: LA CREATION D'UN PUBLIC PARTICULIER

La réception du projet dans le cyberspace, qui ne devait être qu'un support de diffusion du travail pour les initiés (du monde de l'art) et les participants au projet, prend un tout autre rôle dès que la controverse médiatique débute. Au site internet est attribué le rôle d'espace de diffusion et de circulation du travail de Saëz pour le grand public, après que le projet ait participé à des événements officiels du monde de l'art québécois et international. À même la médiation du projet, une transformation de l'espace d'exposition courant s'opère en raison des impératifs de la cyberculture qui englobent une réception particulière du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*.

3.1 La médiation du projet via le site internet

En reprenant l'histoire du financement du projet de Saëz à la une, les médias de masse agissent en tant que principaux médiateurs de l'œuvre permettant à un public plus grand d'accéder au travail de l'artiste. Bien que le site internet du projet voie le jour dès 2005, le public de l'œuvre en réalisation est restreint : un public de connaisseurs ou de gens intéressés par le projet, ou bien un public participant au monde de l'art ou à celui de la technologie aérospatiale alors sollicité pour son expertise ou son implication possible dans le projet. À ce stade du développement de *Banane géostationnaire*, le site internet sert d'espace rassemblant les informations techniques et conceptuelles élaborées par l'équipe tel un carnet de bord ouvert à tous. L'utilisation d'un site internet par l'artiste et ses collaborateurs complète le travail de diffusion du projet, d'abord conçu dans un cercle restreint qui finalement grandira

autant par le partage en réseau de l'hyperlien du site par les premiers intéressés que plus tard, lors de la controverse médiatique.

Internet faisant maintenant partie intégrante de notre quotidien¹⁹², les médias de masse impliqués dans la controverse renvoient instantanément au site internet du projet mené par Saëz afin que le lectorat, le public, – intéressé, curieux ou mécontent – se renseigne plus longuement sur *Banane géostationnaire*. D'abord par la controverse médiatique puis par l'effet d'entraînement de la diffusion outre-frontière d'Internet, l'impact social du projet de Saëz se multiplie et évolue dans des sphères sociales autres que celles du monde de l'art, où il prendrait racine en temps normal. L'œuvre, ou plutôt sa « carrière sociale », pour reprendre la notion élaborée par Jean-Paul Fourmentraux¹⁹³, s'observe alors dans différents espaces publics, ce qui nous permet de questionner la réception de ces publics dans ces espaces définis. Occupant à la fois les lieux de diffusion propres au monde de l'art contemporain, tels les centres d'artistes, les biennales et autres manifestations artistiques, le projet *Banane géostationnaire* prend part à un tout autre milieu par son développement dans Internet.

Effectivement, le projet de Saëz se voit diffusé par les multiples blogues et forums de discussion qui agissent aussi comme des médiateurs de l'œuvre. Les internautes participants à ces blogues et ces forums s'approprient *Banane géostationnaire* par l'intérêt qu'ils y portent. Nous verrons, entre autres, la réception d'individus qui occupent l'espace d'un forum de discussion où se « rencontrent » des amateurs d'aéronautique pour discuter de la proposition de Saëz sur le plan technique et sur l'impact technologique. Pour cet exercice « d'appropriation » de l'œuvre,

¹⁹² Selon les études de Wellman et Haythornwaite (2002), nous prenons part à un « second âge » d'Internet de par son utilisation quotidienne qui permet à cet espace d'être complètement intégré à la vie de tous les jours. Wessels, Bridgette, *Understanding the Internet : a socio-cultural perspective*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire [England], New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 129

¹⁹³ Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet, op.cit.*, p. 23.

l'information mise en ligne sur le projet agit comme un dispositif de médiation culturelle tel que le proposent les musées : documentation, images, historique, renseignements techniques, etc. Cette médiation de l'information qui rend possible l'appropriation participe à la création d'une réception différente d'un public aux horizons différents. Clairement, les internautes peuvent saisir l'œuvre de Saëz à travers des conventions, comme le fait le public fréquent des musées ou du monde de l'art tel que le décrit Becker. Comme le rappelle Bruno Péquignot citant la notion de pensée plastique de Pierre Francastel¹⁹⁴, « [la] pensée plastique, pour une part jamais prévisible, passe de l'œuvre à son spectateur, qui l'intègre à son tour à son stock d'expériences et participe alors à organiser, informer sa pensée, sa vision et son action en se combinant avec d'autres connaissances qu'il a acquises auparavant.¹⁹⁵ » Internet est construit comme un espace public qui donne, contrairement aux médias de masse, le temps d'appréhender l'œuvre de Saëz, permettant ainsi cette appropriation du public. *A contrario* des hypothèses lancées par Heinich, il n'est plus question de rejets définitifs de l'art par un public de profanes, mais plutôt d'une considération d'un public multiplié, vaste et distinct, qui peut prendre connaissance individuellement du projet de Saëz, afin de poser un jugement selon ses critères d'évaluation, qu'ils soient axés sur des valeurs personnelles, culturelles ou professionnelles.

3.1.1 L'espace d'exposition de la *Banane géostationnaire*

L'inauguration du projet de César Saëz au grand public dans le cyberspace s'effectue par l'utilisation d'Internet comme plateforme de diffusion du projet. Dans une volonté de l'artiste de prendre part à un projet « dont la structure ouverte et

¹⁹⁴ Péquignot, Bruno, « Ça, c'est du Picasso... », p.25 dans Pascale Ancel et Alain Pessin (sous la direction de), *Les non-publics : les arts en réceptions*, Paris, L'Harmattan, Rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble, 6^e édition, 2004, 272 p.

¹⁹⁵ Cette approche vient recouper les idées de Jacques Rancière sur l'implication du spectateur dans sa compréhension et la traduction d'une œuvre.

collaborative » permet la création d'une communauté autour de l'œuvre, la mise en place de *Banane* sur un site internet est une idée cohérente avec cet objectif. L'utilisation d'Internet comme plateforme de diffusion de cette initiative nous permet de considérer l'impact de la technique – de la technologie¹⁹⁶ – sur le cadre de production et de réception de l'œuvre de Saëz. Par cette propriété de production de l'œuvre qui est présentée sur Internet et par le discours de l'artiste entourant ce projet – discours à la fois présent dans les médias de masse et sur le site consacré à *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, cette œuvre s'inscrit dans un mode spécifique de réception sur lequel nous nous penchons ici.

La médiatisation du projet ayant lieu alors que l'œuvre est en création, la réception de l'œuvre s'effectue dans un moment synchronique avec sa production. Parce que l'œuvre se déploie sous plusieurs projets pilotes, les lieux de l'œuvre sont alors multiples : elle se déploie dans un site internet autant que dans des lieux de diffusion du champ artistique, comme le Symposium d'art contemporain de Baie St-Paul et la Biennale de La Havane, où, notamment, une banane de 12 mètres gonflée à l'hélium a pu être construite. Ainsi s'opère une différence de la réception de l'œuvre par le public parce qu'elle n'est pas réalisée, appartenant encore au domaine du possible plutôt qu'à un espace circonscrit et défini, « saisissable uniquement dans sa confirmation stabilisée.¹⁹⁷ » Autrement dit, cette condition propre à l'œuvre de Saëz stimule de multiples propositions du public quant à la possibilité de transformer le projet : « *Could he do a different fruit for every state?*¹⁹⁸ » Par la malléabilité du prototype, qui par définition fait face à l'essai et à l'erreur, se déploie donc ces

¹⁹⁶ Nous reprenons ici cette idée amenée par la sociologie de la médiation, notamment dans les écrits de Bruno Latour et Antoine Hennion qu'évoque Jean-Philippe Uzel dans un article intitulé « Les nouveaux territoires de l'art vidéo », *Sociologie et sociétés*, volume 34 (2), p. 95-110.

¹⁹⁷ Fourmentaux, Jean-Paul, *Art et Internet, op.cit.*, p. 25

¹⁹⁸ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs*, daté du 29 janvier 2007, extrait du web le 10 février 2007, 11 p., [http://www.gamerswithjobs.com/node/29899]

suggestions, qui manifestent une ouverture à la possibilité de changement, traduisant une certaine appropriation de l'œuvre *Banane géostationnaire* par les internautes.

Le choix de l'artiste d'utiliser la plateforme Internet lui permet d'expliquer son projet longuement, en l'utilisant comme un espace d'exposition. À même la médiation du projet, on observe donc une transformation de l'espace d'exposition courant de l'art actuel par les impératifs de ces nouvelles technologies comme Internet. Entre autres, l'ouverture et l'accessibilité supportées par Internet, la circulation globale que cette plateforme offre ainsi que la rapidité de la circulation de l'information participent grandement à la construction d'une réception particulière du projet de Saëz. Assurément, Internet devenant un des espaces d'exposition et un des espaces de circulation du projet, il permet de court-circuiter le mode de diffusion habituel du réseau international et institutionnel de l'art contemporain en inscrivant *Banane géostationnaire* dans un autre type de réseau qui englobe un public beaucoup plus vaste. La légitimation habituelle d'un artiste et sa pratique est ainsi transgressée par l'emploi d'Internet : une reconnaissance de l'artiste se crée à travers le monde de l'art en plus de se faire par un public qui en temps normal ne peut participer à ce processus de légitimation et de reconnaissance, et ce, sur le plan national et international¹⁹⁹. Cet espace d'exposition et de circulation qui favorise la visibilité du projet de Saëz parce qu'il attire l'attention médiatique (journaux, radio et télévision) nous permet ainsi de repenser l'apport du cyberspace au rôle qu'occupe la réception. Par exemple, l'artiste et son équipe mettent sur pied une campagne de financement de 1\$ (ou plus), incitant ainsi les partisans du projet à s'impliquer financièrement dans le but d'encourager les démarches de réalisation de l'œuvre²⁰⁰. L'inclusion du public nous

¹⁹⁹ Outre la France et l'Angleterre, on recense de nombreux articles publiés au sujet de *Banane géostationnaire* dans des pays tels que l'Argentine, la République de Cuba, l'Espagne, le Portugal, la Russie, l'Ukraine, les Pays-Bas, l'Allemagne, le Japon, la Corée, etc.

²⁰⁰ Avec cette campagne de financement, le groupe autour de la *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* réussit à amasser une somme de 12 000\$.

permet de jeter un regard sur un pan de la réception qui interagit avec le projet dans le cyberspace. Les réactions du public circonscrites dans cet espace public qu'est l'Internet nous propose des pistes de réflexions intéressantes quant à la nature des commentaires du public face au projet de Saëz et son financement.

3.1.2 Structure et fonctionnement d'Internet : la cyberculture et le cyberspace

Dans cette étude des jugements évaluatifs employés à la création de validation d'une œuvre, Internet devient le lieu d'observation d'un public auquel nous n'avons pas accès via les médias de masse traditionnels. Les médias de masse écrits sont prompts à canaliser la voix du public dans les pages dédiées aux lettres d'opinions sélectionnées selon leur agenda médiatique. Avec l'appropriation quotidienne d'Internet, la place du public dans ces grands médias est en transformation. Les quotidiens, les chaînes de télévision et les postes de radio sont présents dans le cyberspace, sur leurs sites respectifs qui reprennent les nouvelles de la version papier ou télé, laissant une place aux commentaires du public qui sont vérifiés par un censeur afin d'assurer un certain niveau de langage.

Le phénomène d'Internet, ainsi que le cyberspace et la cyberculture qui en découlent, font l'objet de nombreuses recherches dans le champ des *cultural studies*. Les nombreux auteurs qui se penchent sur le sujet s'entendent pour rappeler que poser une définition du cyberspace et de la cyberculture est une tâche difficile puisque ces espaces qui sont toujours en transformation influencent aussi le rapport que nous entretenons avec ces derniers²⁰¹. Partant de la définition que Morris et Frow²⁰² donnent de la culture, l'auteur David Bell l'applique à la cyberculture : « la

²⁰¹ Bell, David, *An introduction to Cyberculture*, London/New York, Routledge, 2001, p. 6.

²⁰² Morris, M. and Frow, J., « Cultural Studies », dans Denzin, N. and Lincoln, Y. (éditeurs), *The Handbook of Qualitative Research*, Sage: London, 2000, p. 316 cité dans Bell, David, *Cyberculture theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*, London/New York, Routledge Critical Thinker, 2007, p. 5.

cyberculture est un réseau de pratiques et de représentations implantées (textes, images, langage, comportement et structure narrative organisant ces éléments) qui forment tous les aspects de la vie sociale actuelle.²⁰³ » La cyberculture se formant dans l'univers du cyberspace, elle implique de comprendre comment la vie est formée dans et par le cyberspace, de voir comment les codes et les conventions existants le construisent, le cyberspace étant la matrice de pratiques et de représentations qui sont implantées en lui-même. Il rappelle cependant que pour pouvoir tirer des histoires de représentations dans la cyberculture – qui présuppose une relation entre l'humain et la machine technologique – encore faut-il considérer qu'une grande part de la population mondiale n'a pas accès à ce rapport avec la machine ou bien avec l'entité qu'est Internet. « *What we might call the economy of cyberculture is therefore a vital piece of the bigger story, especially when we rub it up against more utopian discourses of the digital global village or virtual community.*²⁰⁴ »

Quant à la définition du cyberspace, elle inclut, selon Bell, une compréhension de ses trois axes de représentation, puisque cet espace doit être compris dans sa manière d'être raconté et mis en scène dans le monde dans lequel nous vivons. Le cyberspace serait donc abordé selon trois regards dont les réflexions qui en résultent peuvent mener à des définitions plus ou moins complètes et surtout mouvantes. Ces trois regards – le technologique, le symbolique et l'expérientiel – embrassent aussi des orientations d'interprétations scientifiques du cyberspace. Bell rappelle que les divers chercheurs qui se penchent sur le cyberspace se consacrent souvent à une de ces orientations, se désintéressant ainsi des autres. L'axe technologique ou technique implique la compréhension du cyberspace dans sa manière la plus « physique », la plus concrète : l'objet ordinateur ou toute autre machine, l'outil technologique, dont la mise en réseau établit un espace de communication entre des individus. Le regard

²⁰³ Bell, David, *An introduction to Cyberculture*, op.cit., p. 5.

²⁰⁴ *Ibid.*

symbolique sur le cyberspace convoque cette compréhension imaginaire de l'espace virtuel comme étant un lieu où les individus se construisent des identités nouvelles prenant part à des mondes virtuels. Finalement, la troisième direction théorique consiste à considérer l'expérience à la fois des éléments techniques, des images et des significations que nous souhaitons donner au cyberspace. Bell résume ici la direction qu'il emprunte avec ces études sur le cyberspace et la cyberculture.

(...) The meaning of the Internet (and virtual reality) had to be invented – and constantly reinvented – at the same time as the technology itself²⁰⁵ : that the history of cyberculture told here is one that blends the linear narrative of technological progress with incidents happenstance; moreover, it is a story woven from diverse threads, which have somehow come together to give us the “really existing matrix” of cyberspace. However, (...), it makes no sense to keep this story separate from other kinds of cyber-story – for the ‘reality’ of cyberspace and cyberculture always bears the imprint of the imaginary and the experiential. Moreover, I hope to suggest now, we need to re-place cyberspace in its political-economic context, and rewrite its ‘material story’ as the outcome not only of technological development, but also of the interplay of technology with society, culture and politics.²⁰⁶

Cette approche soulevée par Bell n'est pas sans rappeler celle de Fourmentraux. Bell pousse en effet l'étude de la carrière du cyberspace considérant ainsi les trois orientations de recherches trop longtemps dispersées, afin d'obtenir une compréhension du cyberspace plus complète. En ce sens, il nous apparaît important de souligner que nous adoptons, dans cette étude, une posture particulière quant au cyberspace. Nous avons considéré cette posture alors que nous analysions les commentaires du public du projet de Saëz dans Internet lors d'une étude effectuée sur la question dans un séminaire²⁰⁷. Dans l'optique de nous expliquer cette

²⁰⁵ Abbate, Janet, *Inventing the Internet*, États-Unis, MIT Press, 1999, p. 6 in Bell, David, *An introduction to Cyberculture*, op.cit., p. 15-16.

²⁰⁶ Bell, David, *Ibid.*

²⁰⁷ Ce séminaire était donné par Francine Couture en automne 2008 pour lequel nous avons fait un travail titré *Analyse de la controverse entourant le projet GBOT de César Saëz.*

ouverture dans leurs critères d'évaluation de l'œuvre, nous considérons le cyberspace comme porteur d'une cyberculture qui s'inscrit comme un lieu de constitution d'un jugement différent en raison des impératifs encore mouvants de cet espace public. Nous participons ainsi à la construction symbolique d'Internet comme lieu autorisant une ouverture sur la réception en art contemporain.

En ce sens, une des représentations du cyberspace conceptualisée par la professeure et chercheuse au M.I.T Sherry Turkle nous propose de le comprendre comme un *liminal space*, « *a space where rules are overturned* »²⁰⁸. Le concept de « *liminality* » évoque un espace de rétention ou de retenue des règles et des normes; un espace où ces dernières ne s'appliquent plus. Le cyberspace considéré ainsi, il pose la compréhension de la notion d'un public qui, faisant partie de cet espace, ne correspond pas aux notions de public auxquelles nous nous rapportons normalement : publics, non-publics, initiés, profanes, etc. Comme nous le verrons, toutes ces nominations qui sont notamment appliquées aux publics des musées ne rencontrent aucune résonnance dans le cyberspace. Une fois présentée sur Internet, la « carrière sociale » de l'œuvre de Saëz prend un autre tournant : elle n'appartient plus uniquement au monde de l'art comme si elle avait été présentée dans un musée auquel on associe un public particulier. Elle se dévoile comme une œuvre d'art public qui, à même son exposition, transmet les informations qui concernent son déploiement en plus de laisser une place aux commentaires du public de par la multiplication de ses espaces de circulation. Elle appartient au cyberspace.

Aussi, l'intention derrière le projet de Saëz ne se limite pas à une certaine rigidité voulant que la démarche seule de l'artiste soit celle qui encadre la compréhension et la pratique discursive sur son œuvre. Le choix de la banane comme objet central dans ce projet à grand déploiement se veut rassembleur, par son caractère vernaculaire, son

²⁰⁸ Turkle, Sherry, *The Inner History of Devices*, États-Unis, MIT Press, 2008, in Bell David, *An introduction to Cyberculture*, op.cit., p.21.

absurdité et son humour, en plus des multiplicités de références qu'il évoque, à la fois sur le plan politique et social. Cette structure davantage ouverte de l'œuvre, à même l'intention de l'artiste, se reflète également dans le discours entourant le concept de cette dernière. En effet, s'ajoute à cette forme particulière de diffusion de l'œuvre une volonté explicite de l'artiste d'ouvrir les significations possibles de son projet. Il dit, à la fois sur son site internet et dans plusieurs entrevues qu'il accorde aux médias²⁰⁹, qu'il s'agit d'un projet « porteur d'une multiplicité de sens ». Dans cette ouverture de son discours interprétatif il évoque ainsi sur son site internet une dizaine de raisons qui peuvent expliquer son projet utopiste. Cette ouverture participe de la pensée d'émancipation intellectuelle telle que décrite au chapitre précédent, et notamment observable dans les commentaires du public d'Internet, comme le propose notre thèse.

3.1.3 Les communautés virtuelles

Les communautés virtuelles dans lesquelles s'inscrivent les commentaires des internautes regroupent les espaces d'où nous tirons leurs commentaires. Ce terme propose plusieurs significations qui varient selon les approches de différents auteurs. Le travail de ces derniers est alors de mesurer l'application du terme communauté dans ces univers qui évoluent dans un espace public parallèle et virtuel tout comme de comprendre la réalité des liens sociaux qui peuvent s'y créer.²¹⁰ David Bell explique la formation de ces communautés : « (...) *The possibility of community arises from shared interests – these then catalyses social bonds that extend beyond the narrow focus of those interests.*²¹¹ » Ainsi, l'affiliation de plusieurs individus autour d'un intérêt commun permet la reconnaissance de codes ou de conventions

²⁰⁹ Notamment dans les journaux : Moore, Oliver, *Why not a banana over Texas?*, The Globe and Mail, Toronto, News (A6), paru le 9 janvier 2007 et dans des entrevues à la télévision : Mongrain, Jean-Luc, « On se paye une banane », *Le Grand Journal*, TQS-TV, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 447,000, 17h12.

²¹⁰ Bell, David, « Community and Cyberculture », *An Introduction to Cyberculture*, op.cit., p. 92-111.

²¹¹ Bell, David, *An introduction to Cyberculture*, op.cit., p. 100.

établis par ces communautés. Quant à la controverse entourant le projet *Banane géostationnaire*, le cyberspace et les multiples espaces publics construisant la cyberculture dans Internet, soit les sites internet, les blogues et les forums de discussion, proposent une expérience collective de la controverse et du projet. Comme le rappelle l'artiste américain Seth Price, dans son manifeste et livre intitulé *Dispersion*, « *collective experience is now based on simultaneous private experiences, distributed across the field of media culture, knit together by ongoing debate, publicity, promotion, and discussion.* »²¹² L'expérience privée du jugement de l'œuvre par la visite du site internet souvent référée par les articles de journaux – se fait rapidement dans un contexte collectif par le partage de l'expérience de l'œuvre sur le site relayée dans un forum de discussion ou un blogue qu'un individu suit par habitude.

Notre corpus de discours tirés des blogues et des forums de discussion comporte des particularités qui teintent la nature des énoncés que nous avons soulevés. Il apparaît primordial d'expliquer les enjeux liés à ces espaces de diffusion de l'information afin de considérer les commentaires des publics que nous analysons. Les blogues et les forums de discussions sont des outils médiatiques virtuels qui, selon Vincent Raynauld, « favorise[nt] la libre expression et la création de réseaux de citoyens en ligne ».²¹³ Dans le système de médiatisation de l'information formé dans le cyberspace, l'idée de la libre expression s'inscrit à travers l'opinion authentique des écrits qui est parfois soutenue par l'anonymat procuré par la virtualité du média. Les énoncés analysés sont avant tout des expressions anonymes, qui revêtent à la fois le caractère public du fait qu'elles sont publiées dans le cyberspace, mais aussi un

²¹² Price, Seth, *Dispersion*, 2002. En ligne. [<http://www.distributedhistory.com/Dispersion08.pdf>]. Consulté le 13 janvier 2011.

²¹³ Raynauld, Vincent, *Mise en réseau d'un média émergent : l'utilisation des sources d'information en ligne par les blogues durant la campagne présidentielle américaine en 2004*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en communication publique pour l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.), Département d'information et de communication, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, août 2006, p. 41-42.

caractère privé auquel cet anonymat collabore. La rencontre d'individus dans les blogues et les forums forment des réseaux de citoyens en ligne. L'étude approfondie de notre corpus met en évidence ces réseaux que nous pouvons catégoriser par les sujets globaux traités dans ces espaces, signifiés notamment par les titres des blogues et des forums, mais aussi par la mise en évidence d'une profession ou d'un intérêt par l'auteur d'un blogue consulté.

Évidemment, les blogues et les forums de discussion comportent des différences. Tout comme pour les forums, il existe plusieurs types de blogues. Notre analyse connaît en majorité ce qui est appelé blogues filtres²¹⁴. Initié généralement par un individu, il s'agit, toujours selon Vincent Raynauld, de « (...) carnets de bord en ligne offrant hyperliens pointant vers des informations d'intérêt publiées dans le cyberespace accompagnés de commentaires (...), que les internautes consultent afin d'avoir accès à un traitement différent de l'actualité de celui qu'offrent les médias conventionnels.²¹⁵ » Les forums de discussion, quant à eux, sont des espaces associés à un lieu de conversations publiques dont les orientations sont menées par des thèmes et des sujets de discussions qui sont généralement vérifiés et encouragés par tous les participants du forum. Dans notre étude, nous rencontrons davantage de forums dans le monde des technologies que dans celui du monde de l'art. Cette observation s'explique peut-être par la sollicitation plus fréquente d'une opinion individuelle dans le monde de l'art (commentaires sur des expositions, sur des artistes, etc.) que dans le monde de la technologie.

Nous avons donc procédé à la classification de ces blogues et de ces forums selon leur appartenance à une culture professionnelle, lorsque cette dernière était explicite, faisant ressurgir une dizaine de catégories homogènes. Dans le cadre de cette étude, nous privilégierons deux mondes sélectionnés selon leur quantité : le monde de l'art

²¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁵ *Ibid.*

et le monde des sciences et des technologies²¹⁶. Afin de consolider tous ces blogues et ces forums, nous empruntons, comme souligné précédemment, à Howard S. Becker les notions de « monde » et de « culture professionnelle », qui viennent définir davantage chacune de ces catégories professionnelles, en les constituant en réseaux d'activités, qui, bien que virtuelles, sont basées sur une pratique discursive qui crée une validation en donnant une certaine valeur au projet de César Saëz. Soulignons cependant que malgré ce réseautage réunit autour d'un monde en particulier, les auteurs des blogues et des forums ne peuvent pas nécessairement circonscrire les internautes à qui ils s'adressent : les internautes constituent un public assurément vaste. Par ailleurs, c'est aussi ce public qui décide de son implication caractérisée notamment par les commentaires laissés dans les blogues et les forums.

À la lumière de ces espaces de transmission de l'information, nous pouvons questionner l'effet de l'ignorance des enjeux et des composantes de l'œuvre de l'artiste dans le rejet ou l'appréciation du projet de la *Banane géostationnaire*. En effet, dans le corpus présent, des questionnements simples concernant la validité de l'œuvre, comme *pourquoi?*, sont minoritaires, au profit d'argumentations qui s'inscrivent plutôt en aval de lectures faites sur le projet soit sur le site ou dans les journaux. En effet, l'instance de diffusion de l'œuvre en réalisation est – comme mentionné plus haut – un site internet, permettant un déploiement des différents aspects du projet constituant une circulation assez efficace de l'information concernant l'œuvre. L'utilisation de ce mode de diffusion permet au public, aux internautes, d'être renseignés au sujet du projet de l'artiste.

3.2 Lectures et réactions des internautes : études des commentaires sur Internet

À travers un corpus de discours tirés des blogues et de forums émis lors de la controverse entourant le projet, nous voulons déceler quels registres de valeurs sont

²¹⁶ Bardin, Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996 (8^e édition).

empruntés dans les énoncés des discours étudiés pour parler du statut d'œuvre d'art de la *Banane géostationnaire*. En observant donc sur quels critères esthétiques se basent ce pan de la réception, nous verrons comment l'œuvre est validée ou disqualifiée, et ce, selon les cultures professionnelles qui regroupent ces blogues et ces forums. Cette classification des types de mondes dans lesquels nous rassemblons les blogues et les forums de discussion nous permet d'observer l'affiliation d'un monde à des critères qui lui seraient singuliers pour évaluer l'œuvre mise à l'étude²¹⁷.

Comme nous l'avons vu précédemment, c'est directement à la suite des analyses de la sociologue française Nathalie Heinich que se situe notre recherche. Son approche de l'étude des registres de valeurs emprunte une posture qu'elle définit comme étant descriptive. La validité de cette posture méthodologique est contestable²¹⁸ puisqu'elle ne s'attarde qu'aux énoncés qui expriment une position négative quant à l'art contemporain. Notamment, dans la conclusion de son ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*²¹⁹, elle parle de l'existence d'une pluralité de valeurs évaluatives de l'art contemporain, dont l'hétérogénéité crée des différends, qu'elle qualifie de problème en ce qui a trait au grand public. En effet, elle avance « [qu'] il ne s'agit plus d'un problème de goût (...) mais d'un problème de catégories cognitives ou de socles interprétatifs, entraînant des différends entre des catégories de publics désormais disjointes, hétérogènes²²⁰. » Cette généralisation de ce phénomène comme étant un problème de référents cognitifs que ne posséderait pas le grand public est à remettre en question. Nous effectuons une étude qui comprend un spectre positif et négatif quant à la pluralité des registres de valeurs énoncés, afin de consulter

²¹⁷ Sur 136 blogues et forums, une dizaine de cultures professionnelles ont été relevées de janvier à mars 2007 (50 blogues et forums de discussion se rapportaient clairement à une culture professionnelle et 86 ont été considérés sans culture professionnelle claire). Nous ne considérons toutefois que deux catégories de culture professionnelle, celles ayant le nombre le plus important de blogues et de forums de discussion : le monde artistique, qui en rassemble 11, et le monde des sciences et des technologies, qui en rassemble 16.

²¹⁸ Nous avons effectivement posé les limites de sa posture descriptive durant nos recherches dans les séminaires.

²¹⁹ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

²²⁰ *Id.*, « L'art contemporain exposé aux rejets : Contribution à une sociologie des valeurs », *op.cit.*, p. 210.

les deux camps qui se développent lors d'une controverse. Ces deux camps, comme nous l'avons précédemment souligné, sont aussi construits et surtout amplifiés par les instances médiatiques.

Nous procéderons maintenant à l'analyse d'un corpus de discours constitué de blogues et de forums qui font référence à *Banane géostationnaire* et qui sont publiés au début de la controverse, soit de janvier à mars 2007²²¹, tous parus au Québec, au Canada et aux États-Unis. Cette limitation géographique est à la fois déterminée par notre intention d'étudier la question de la controverse dans le territoire nord-américain, sans compter que la frontière linguistique pose également un problème²²². La controverse entourant ce projet particulier exacerbe les diverses positions exprimées dans les blogues et les forums, permettant ainsi une analyse de discours efficace qui pointe des lectures plus évidentes quant à la réception de l'art contemporain. Comme la sociologue Nathalie Heinich le rappelle, « (...) les situations de désaccord sur la nature des objets mettent en évidence la pluralité des registres évaluatifs dont disposent les acteurs pour construire et justifier une opinion quant à la valeur des objets soumis à leur appréciation²²³. » La controverse en art contemporain demeure un phénomène de débats publics qui devient un outil nous permettant de mesurer comment s'effectue « l'élaboration d'une réflexion esthétique, mettant en jeu notre faculté de juger, de critiquer, d'évaluer des œuvres ou des actions hors normes²²⁴. » L'évaluation de l'art actuel, dont le propre « est de mettre en crise les principes canoniques qui définissent traditionnellement l'œuvre d'art²²⁵ » n'est

²²¹ C'est par la parution d'un article de Jean-François Codère, intitulé *On se paye une banane géante au-dessus du Texas*, dans le *Journal de Montréal* du 9 janvier 2007, que la polémique au sujet de ce projet semble prendre de l'ampleur. Selon le journal électronique du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), la parution de cet article provoque une « une tempête médiatique » autour du projet de l'artiste César Saez. RCAAQ, *Tempête dans le ciel texan!*, mardi 9 janvier 2007, [http://www.rcaaq.org/actualites/nouvelle/1577]

²²² Comme mentionné, nous recensons de nombreux articles et publications internet en provenance de plusieurs pays.

²²³ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, op.cit., p. 193.

²²⁴ Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essai, 2005, p. 289.

²²⁵ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, op.cit., p. 9.

pas une opération facile puisque pour tous « se pose inévitablement le problème des frontières, des délimitations, des transgressions : art ou non art ? Provocation artistique ou charlatanisme ? Esthétique ou opération commerciale²²⁶? » C'est en effet autour de ces pôles que gravitent les registres de valeurs de l'évaluation de l'œuvre *Banane géostationnaire*.

3.2.1 Le monde de l'art : le registre herméneutique et le registre ontologique

Le premier registre abordé est celui de l'herméneutique, qui inclut tout discours à être conduit par la volonté d'appliquer un sens à l'œuvre qui fait l'objet d'une réception. Nathalie Heinich classe l'herméneutique comme appartenant au monde de l'art, puisqu'il est du registre des professionnels de l'art de créer un discours d'interprétation des œuvres. Cependant, dans le cas présent, on observe que ce registre qui appartient normalement aux professionnels de la culture artistique s'étend à d'autres mondes, ces derniers créant par le fait même un discours de validation de la *Banane géostationnaire* avec des références artistiques.

Les énoncés entourant la question de l'herméneutique se rencontrent dans l'application ou le rejet de l'intention de l'artiste comme convention servant à justifier le statut d'œuvre d'art de son travail. Nous observons donc l'absurde et l'humour comme critères esthétiques de validation du projet de l'artiste. Ainsi, plusieurs énoncés relèvent explicitement le rapport entre l'appréciation de l'œuvre et son absurdité : « *it is so stupid, i love it !*²²⁷ », ou bien dans l'énoncé suivant qui débute un blogue « *One of the funnier works of atmospheric installation art (...) I'm*

²²⁶ Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, op.cit., p. 289.

²²⁷ Bogue Kerr, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustrations*, daté Wednesday, January 24, 2007, extrait du web le 27 janvier, 2007, 5p., [<http://www.idreamofkimchee.blogspot.com/2007/01/in-contemplation-of-flying-bananas.html>]

100% behind the idea.²²⁸» Il y a encore cet énoncé plus subtil, mais tout aussi évocateur « [he] made me smile (and that is saying a lot !)²²⁹», tout comme un autre plus cru « lmao [Laughing my ass off], it's great !²³⁰ ». Ces critères d'évaluation que sont l'absurdité et l'humour participent tous deux à la justification du choix de la banane comme objet dans l'intention de l'artiste, en plus de justifier le projet de manière plus globale. En effet, on peut lire sur le site internet sur le concept de l'œuvre : « Inutile et absurde – voilà ce que c'est. La banane est un clin d'œil à la stupidité. Cette intervention est étrange, insolite et teintée d'humour (grâce à la banane). Son caractère humoristique ajoute une dimension rassurante. "Je veux apporter un peu d'humour dans le ciel du Texas".²³¹ Cette reprise évidente de l'intention de l'artiste vient confirmer cette dernière comme agissant comme convention au sein de ces discours appartenant aux deux mondes étudiés. Mais, en même temps, l'humour est le critère évaluatif qui se rapporte à l'idée de la blague, qui fait ici rire plusieurs. Selon Nicolas Roukes, auteur de l'ouvrage *Humor in art, A celebration of visual wit*, il décrit que chaque gag, qu'il soit visuel ou verbal, est en quelque sorte la transgression d'une attente, une collision organisée d'éléments distincts qui appartiennent à des univers distants²³². Cette transgression commise par l'artiste par l'association d'une banane géante volante et le Texas est alors partagée par des récepteurs par leur compréhension de la blague : « *Who wouldn't want a flying banana over their houses?*²³³ ». Cette compréhension de l'humour dégagé par

²²⁸ Anonyme, « The Geostationary Banana Over Texas », *BLDGBLOG*, daté Sunday, January 7, 2007, extrait du web le 16 septembre, 2007, à 8h47, 23p., [www.bldgblog.blogspot.com/2007/01/geostationary-banana-over-texas.html]

²²⁹ Anonyme, « Fashion Shows », *Behind the Seen, The people, events, and stories behind artseen journal and artseen plus*, daté Thursday, January 11, 2007, extrait du web le 29 janvier 2007, p.5, [www.artseenjournal.blogspot.com]

²³⁰ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Xtreme Systems*, daté du 13 janvier 2007, extrait du web le 22 juillet 2007, 10p., [<http://www.xtremesystems.org/forums/showthread.php?t=158828>]

²³¹ Ettinger, Delphine, *loc.cit.*, section *Concept*.

²³² Roukes, Nicolas, *Humor in art, A Celebration of visual wit*, Davis Publications, Massachusetts, 1997, p. 4. (Traduction libre)

²³³ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Xtreme Systems*, *op.cit.*

les propos et les idées de l'artiste font, en quelque sorte, de ces récepteurs des collaborateurs de ce dialogue humoristique puisqu'ils s'associent à la blague, déployant non plus une simple reprise de l'intention de l'artiste, mais une appropriation participative de son propos. De cette manière, la validation s'opère dans la considération de l'absurdité comme étant un critère suffisant pour justifier la pertinence de l'œuvre, mais en même temps dans une ouverture du propos qui passe par l'humour. De ce fait, dans le partage du gag, cette œuvre d'art contemporain rejette l'hermétisme auquel est normalement confronté le public face à une œuvre d'art qui, comme le dit Heinich, «[déconstruit] systématiquement les critères traditionnels de la beauté, et entraîn[e] du même coup le déplacement de la question esthétique à la question du sens.²³⁴» Le sens de l'œuvre trouve preneurs dans l'absurdité et l'humour qu'elle évoque au détriment du critère de la beauté qui n'est jamais souligné dans notre corpus.

À défaut d'un jugement esthétique basé sur la beauté, certains discours remettent en question la singularité de l'objet choisi par l'artiste : la banane. Dans plusieurs articles parus dans les journaux, et repris dans les blogues, l'artiste justifie le choix de l'objet de la sculpture à partir de l'idée du possible qu'incarne l'exploration du ciel comme lieu de manifestations artistiques. Ainsi, à la question qui interroge ce choix, il répond : « *Why? Because it's possible! Why not a banana over Texas?*²³⁵ » Cette ligne directrice du projet de l'artiste est systématiquement reprise dans les énoncés des blogues et des forums du monde des sciences et des technologies qui associent cette légèreté de la possibilité à un manque de sérieux de la pratique de l'artiste. Ainsi, avec des phrases comme : « (...) *they may as well launch a giant penis into space if they have no better reason than the one given above: Texas is as symbolic as*

²³⁴ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 198.

²³⁵ Moore, Oliver, *Why not a banana over Texas?*, The Globe and Mail, Toronto, News (A6), paru le 9 janvier 2007.

*the banana. Seriously, what the heck?*²³⁶», ou bien « *If that's his only criteria*²³⁷, *why not launch a giant penis into space?*²³⁸ » Ce manque de sérieux attribué au projet de César Saëz est également mêlé à une incompréhension de l'association entre la banane et le Texas, de même qu'une remise en question de la démarche de l'artiste et des raisons qui motivent la singularité de l'objet choisi. À l'inverse, la banane représentant un objet incongru, l'idée de l'artiste de faire voler une banane géante ajoute une singularité au travail de l'artiste : « *A flying banana?? That's art!*²³⁹ »

Le registre herméneutique, dont la validation ou la disqualification de l'œuvre s'appuie sur la création de sens, est également supporté par la rhétorique de la mise en intrigue et de la mise en énigme, instruments discursifs qui créent du sens. Pour la sociologue Nathalie Heinich, « le commentaire savant²⁴⁰ procède par une mise en intrigue (...) inscrivant son objet dans une histoire, une narration (...) susceptible de lui conférer un sens (...), [alors que la mise en énigme propose de répondre à une question posée par l'objet, et demeure] une discussion sur sa signification.²⁴¹ » À la fois dans le monde de l'art et le monde des sciences et des technologies, ces outils discursifs de création de valeur d'une œuvre telle la *Banane géostationnaire* sont utilisés pour apposer un sens à l'œuvre qui puisse justifier sa pertinence. Dans un premier blogue, l'utilisation de la mise en énigme apparaît évidente, alors que l'auteur propose une narration justifiant l'œuvre, qui amalgame à la fois des éléments

²³⁶ Anonyme, « Giant Banana Orbiting Earth! », *Techzi*, daté du 9 février 2007, extrait du Web le 11 février 2007, 2 p., [<http://www.techzi.net/articles/2007/02/09/giant-banana-orbiting-earth/>]

²³⁷ Ce critère étant « Texas is as symbolic as the banana... The banana has a lot of symbolism: phallic, humour, and political, too. »

²³⁸ Anonyme, « Is that a banana in your stratosphere, or are you just glad to see me? », *technabob*, daté du 9 février 2007, extrait du Web le 10 février 2007, 2p., [<http://www.technabob.com/blog/2007/02/09/is-that-a-banana-in-your-stratosphere-or-are-you-just-glad-to-see-me/>]

²³⁹ Bogue Kerr, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustrations*, loc. cit.

²⁴⁰ Et nous verrons que la mise en intrigue et la mise en énigme sont aussi repris par des non-spécialistes, des profanes de l'art, et que ce sont des rhétoriques qui constituent des moyens de donner une signification à l'œuvre *Banane géostationnaire*.

²⁴¹ Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 308-310.

de la culture populaire et de l'expérience commune, et des éléments associés au monde de l'art et de l'histoire²⁴². En effet, il construit sa propre validation de l'œuvre, en reprenant plusieurs éléments qui inscrivent la *Banane géostationnaire* dans un univers qui partage à la fois l'assentiment d'appartenir à un milieu populaire et celui d'exister dans un milieu artistique. Autrement, la mise en énigme s'observe dans des blogues du monde des technologies, où la construction de sens de l'œuvre s'inscrit dans des considérations technologiques et techniques appartenant à leurs conventions et leurs référents cognitifs, sans pour autant retirer la dimension artistique du projet de Saëz. Nous allons discuter plus longuement du registre évaluatif technique lorsque nous aborderons l'analyse des critères du monde des sciences et des technologies.

La mise en intrigue se définit comme une inscription de l'œuvre dans un récit ou une narration lui conférant une valeur artistique. La mise en intrigue est employée par une critique d'art d'Austin qui propose l'innovation comme critère esthétique, critère auquel le projet de Saëz ne répondrait pas puisque la référence qu'il récupère de l'art pop de Warhol est à la fois éculée et facile : « *Warhol? That's so, so over.*²⁴³ » Dans deux autres blogues, un appartenant au monde de l'art et l'autre au monde des sciences et des technologies, la mise en intrigue se fait par l'insertion de la *Banane géostationnaire* dans la démarche artistique et la production globale de l'artiste, «

²⁴² Chung, Jayal, « This Shhh ...is Bananas! », *The ARTchive*, daté le 15 janvier, 2007, extrait du web le 11 février 2007, 3p., [<http://www.anarticleartchive.blogspot.com/2007/01/this-shhh-is-bananas.html>] Tout d'abord, le titre de son blogue reprend les paroles d'une chanson populaire « This Sh... Is Bananas! », chanson intitulée *Holla Back Girl* (2004) interprétée par Gwen Stefani. Ensuite, il emprunte à la comédie *Austin Powers : The Spy Who Shagged Me* (1999), une populaire scène où l'on voit un vaisseau spatial de forme phallique laissant perplexes les membres de l'aviation militaire chargés de surveiller l'apparition d'objets non identifiés dans le ciel. Certains éléments de son analyse sont repris d'une culture professionnelle. Il affine le travail de Saëz avec celui d'Andy Warhol, qu'il rattache à l'histoire de la campagne publicitaire de la compagnie *Chiquita*, qui apparaît sur le territoire européen dès 1967 - année où Warhol produit la fameuse pochette du groupe Velvet Underground. Plus loin, il discute de l'histoire de la banane, ce fruit popularisé pour son bas prix et ses qualités nutritives.

²⁴³ Van Ryzin, Jeanne-Claire, « One banana over Texas », *Seeing Things, Around the arts, On the Streets*, daté Monday, January 8, 2007, extrait du web le 11 février 2007, 3p., [http://www.austin360.com/blogd/content/shared-gen/blogs/austin/seeingthings/entries/2007/01/08/one_banana_over_texas.html]

*[the artist] is known for his very public art interventions*²⁴⁴» et « *I guarantee that he's serious (...) he has done that sort of things before*²⁴⁵», faisant de la *Banane* un projet s'insérant dans une suite logique d'interventions dans le champ artistique. Comme le rappelle Nathalie Heinich, ce type de narration qui repose sur la production de l'artiste pour justifier la pertinence d'un nouveau travail, est, par habitude, réservé à l'expertise du monde de l'art. Il est cependant intéressant d'observer, par le dernier commentaire cité du monde des sciences et des technologies, que cette rhétorique permet de contrecarrer l'idée de la fumisterie souvent attribuée à l'art contemporain. Le sérieux de la pratique de l'artiste, qui se déploie sur plusieurs années et plusieurs projets similaires, est ainsi mis en évidence par l'inscription et la compréhension de la *Banane géostationnaire* comme une œuvre qui participe d'une réflexion artistique plus vaste.

Un second registre appartenant au monde de l'art est celui de la question ontologique de l'art, de sa définition, au sujet de laquelle les blogueurs s'interrogent particulièrement. Le registre ontologique repose sur l'idée de l'authenticité de la personne de l'artiste – on a donc aussi affaire au registre réputationnel – de même que sur son statut d'artiste. Comme le rapporte Heinich, « humilité, désintéressement, originalité, intériorité, inspiration, sincérité, sérieux, rationalité : telles sont les principales valeurs attestant l'authenticité de l'artiste.²⁴⁶ » L'auteur d'un blogue qui spécifie avoir été dans une école de théâtre, pose d'emblée la question : « *Really, what is art? Montreal artist Cesar Saez has determined that an enormous floating banana is an art installation.*²⁴⁷ » L'auteur questionne la capacité de l'artiste à proclamer que cet objet, une banane géante flottante, soit une œuvre d'art. Ce qui est

²⁴⁴ Esaak, Shelley, « Floating art with a peel », *Shelley's Art History Blog, About.com*, daté Sunday, January 7, 2007, extrait du web le 15 janvier, 2007, 1p., [<http://www.arthistory.about.com/b/a/257784.htm>]

²⁴⁵ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs*, loc.cit.

²⁴⁶ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, op.cit., p. 201.

²⁴⁷ Bogue Kerr, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustrations*, loc.cit.

critiqué ici, c'est le paradigme de l'artiste duchampien, dont la formule tautologique découlant de ce paradigme est bien résumée par Heinich : « l'art n'est rien d'autre que ce que produit l'artiste, qui lui-même se définit par sa capacité à produire des œuvres d'art.²⁴⁸ » Quant à la remise en question de l'authenticité de l'artiste par le registre réputationnel, on rencontre des commentaires tels que « *Wouldn't be the first time an artist lied for the sake of art*²⁴⁹ », ou bien, plus catégoriques, clamant : « *these guys are not artists, (...) they are attention whores*²⁵⁰ ». L'opération de disqualification du projet artistique de l'artiste s'achève donc par l'intention de Saëz, considéré « alors inauthentique par défaut de sincérité », traité de menteur ou d'artiste à la recherche de l'attention publique. L'inauthenticité de l'artiste, dans sa réputation, est également touchée lorsqu'il est défini comme fou. Il est alors « *so, so crazy*²⁵¹ », « *freaky*²⁵² », « *very weird*²⁵³ », ou alors, « *[he] needs to lay off the drugs*.²⁵⁴ » Ces commentaires rappellent ceux diffusés à la télévision et parfois à la radio. En le catégorisant ainsi comme un personnage incapable de jugement et de raison, il devient un être humain marginal, dont les idées et les projets ne correspondent pas à la société humaine, à « l'humanité.²⁵⁵ » D'un autre côté, cette marginalisation donne aussi à l'artiste le bénéfice d'être considéré comme un génie. Dans un blogue du monde de l'art, précisément porté sur l'architecture et l'urbanisme, on peut y lire, « (...) *the guys who thought of this...they're genius!*²⁵⁶ » L'originalité de l'idée de faire flotter une banane géante fait de l'artiste un être singulier, hors du commun.

²⁴⁸ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 9

²⁴⁹ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs, loc.cit.*

²⁵⁰ Anonymes, « Is this Art? », *GameSpot Unions, loc.cit.*

²⁵¹ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs, loc.cit.*

²⁵² Anonyme, « I want one of these! », *RcUniverse*, daté du 4 janvier 2007, extrait du web le 20 mars 2007, 3 p., [http://www.rcuniverse.com/forum/m_5208367/tm.htm]

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 200.

²⁵⁶ Anonyme, « The Geostationary Banana Over Texas », *BLDGBLOG, loc.cit.*

Heinich, nous l'avons vu, effectue une séparation nette entre les spécialistes de l'art (professionnels, initiés et artistes), et ceux qu'elle appelle les profanes – étrangers aux usages et aux règles du champ artistique. Ainsi, quant aux principes définitoires de l'authenticité de l'artiste, elle effectue des catégorisations qui peinent à donner place aux profanes qui ne disqualifient pas les pratiques de l'art contemporain et aux initiés qui remettent en question les propositions contemporaines. En effet, elle dit « si l'originalité et l'inspiration sont davantage privilégiées [par les initiés], sérieux et raison (...) sont souvent invoqués par les profanes, qui parlent [alors] volontiers de fumisterie (...) pour disqualifier des propositions auxquelles ils n'accordent même pas le sérieux qui permettrait de les interroger sur leur originalité ou leur inspiration.²⁵⁷ » Cependant, comme nous venons de le voir, il n'en est pas toujours ainsi, et des nuances sont à apporter.

3.2.2 Le monde des sciences et des technologies : la question de l'expertise

Les blogues et les forums rassemblés dans cette culture professionnelle sont affiliés à l'aérospatial, l'aéronautique, les technologies informatiques, la physique, et finalement à la culture des jeux vidéos.

Comme déjà mentionné, la *Banane géostationnaire* s'inscrit à la fois comme œuvre d'art et comme expérimentation technologique. Ainsi, les blogues dans le monde des sciences et des technologies retrouvent, dans le projet de Saëz, des intérêts qui leur sont propres à travers les conventions auxquelles ils participent, notamment ce qui concerne la faisabilité du projet de l'artiste. Dans les commentaires lus dans le monde de l'art, la séparation entre l'idée de l'artiste et la faisabilité du projet n'existe pas : on se questionne sur son statut artistique et son propos à l'égard de l'intention de

²⁵⁷ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 200-201.

l'artiste, ou bien la mise en énigme et la mise en intrigue apportent un sens à l'œuvre de manière élargie. Mais il n'est jamais question de douter de sa réalisation technique ou de ses matériaux constitutifs.

Concernant le registre technologique, il ne s'applique pas à la disqualification du statut de l'œuvre de Saëz, mais il se penche plutôt sur sa faisabilité, sur la possibilité d'existence de l'œuvre dans l'analyse de ses éléments constitutifs qui sont technologiques. Tout d'abord, un premier énoncé procède à la validation de l'œuvre de Saëz simplement parce que cette dernière se rapporte à des problématiques de l'ordre de la technologie et de l'aérospatial. Après avoir fait un résumé du projet et offert la possibilité de cliquer sur le lien du site officiel de l'œuvre, l'auteur d'un blogue dit : « *There's interesting issues of airspace restrictions, aerodynamics and even bastardized astronomy here.*²⁵⁸ » Le jugement esthétique se confond ici avec le jugement de l'expertise²⁵⁹, ici de l'ordre de l'aérospatial, l'œuvre correspondant aux conventions d'une expérimentation comportant des problématiques techniques à explorer. L'œuvre de Saëz s'insère de cette manière dans le spectre des objets apportant un agrément, une satisfaction, par le travail intellectuel à déployer pour mesurer la dimension technique de la *Banane géostationnaire*.

D'autres énoncés se penchent en profondeur sur les aspects technologiques de l'œuvre, pour enfin discréditer l'idée de Saëz non plus par des registres esthétiques, mais en infirmant la possibilité de réalisation de ce projet. Cette impossibilité de la réalisation se fait dans la considération du projet comme étant finalement « (...) *a really dumb idea, technically speaking*²⁶⁰ » sans pour autant disqualifier son statut d'œuvre d'art. En effet, l'étude technique de l'œuvre révèle certaines failles de faisabilité, selon cet auteur d'un blogue sur l'aviation. Il fait donc allusion aux

²⁵⁸ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs*, loc.cit.

²⁵⁹ Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 2000, p. 67-69.

²⁶⁰ Anonyme, « Flying Banana », *Soaring Student*, daté du 11 février 2007, extrait du web le 23 février 2007, 2 p., [<http://www.soaringstudent.blogspot.com/2007/02/flying-bananas.html>]

propriétés de l'hélium, gaz rare et beaucoup trop volatile pour ce genre d'expérimentation, et questionne la finalité de cette dernière, en particulier par le dégonflement de la banane qui va s'écraser au hasard dans une région inconnue. Un second énoncé remet en question l'utilisation du terme géostationnaire : « *Geostationary? Between high atmosphere and Earth's low orbit? Interesting. But it can't be.*²⁶¹ » Le projet de Saëz serait plutôt un dirigeable, bien que dans l'acception commune du terme géostationnaire, on puisse considérer la *Banane* comme l'étant. Ces commentaires, bien qu'invalidant la possibilité de réalisation du projet dans le premier cas, ou l'acuité et la précision des termes employés dans le second cas, ne rejettent pas le projet de Saëz. Il s'agit plutôt de « jugements sur la réussite ou l'échec technique²⁶² » du projet qui sont mis en évidence.

Ces jugements posés sur le caractère technique du projet de César Saëz considèrent aussi le registre du travail de construction de l'œuvre un comme critère d'évaluation. Effectivement, ce critère promet une valeur ajoutée à l'œuvre, certainement dans cet énoncé : « *This is not just a piece of contemporary art, it is almost like building a massive structure similar to a bridge or a tall building.*²⁶³ » La pertinence de l'œuvre, mesurée par le travail technique qu'elle demande, est ainsi justifiée par son rapprochement à des structures architecturales. Les ressources technologiques étant des éléments constitutifs du projet de la *Banane géostationnaire*, cet énoncé vient appuyer tout le travail de main d'œuvre et inscrit ainsi le projet de l'artiste dans une lignée d'activités d'ingénierie et d'architecture, dont la validité n'est pas à discuter.

Les registres empruntés par le monde des sciences et des technologies pour évaluer l'œuvre de César Saëz embrassent le caractère technique du projet qui opère aussi

²⁶¹ Cronen, James, « The Geostationary Banana Over Texas », *Physics is Phun, A science Education Blog*, daté du 1^{er} janvier 2007, extrait du web le 16 juillet 2007, 3p., [<http://www.jamescronen.com/blog/2007/01/01/the-geostationary-banana-over-texas/>]

²⁶² Schaeffer, Jean Marie, *Adieu à l'esthétique*, op.cit., p. 68.

²⁶³ Anonyme, « Giant Banana in Space », *turboGadgets*, daté du 8 février 2007, extrait du web le 10 février 2007, 5p., [<http://www.turbogadgets.com/2007/02/08/giant-banana-in-space/>]

comme une expérimentation technologique. L'expertise des auteurs est ainsi mise à profit pour valider l'œuvre selon ses réussites (ou ses échecs) techniques, sans pour autant questionner le caractère artistique de l'œuvre.

3.2.3 Registres de valeurs communes

Selon Heinich, « fréquents sont les cas où les protestataires réagissent aux propositions en ayant conscience qu'elles sont portées par une intention artistique, mais sans aller jusqu'à les évaluer conformément à leur cadre d'intentionnalité : ce sont alors des valeurs plus proches du monde ordinaire qui sont spontanément mobilisées.²⁶⁴ » Dans le cadre de cette présente étude, ces critères d'évaluation de l'œuvre de César Saëz sont partagés par les deux mondes étudiés.

Pour ce corpus, un des principaux registres d'évaluation du monde ordinaire relevé est l'économique, la question du financement public de l'art contemporain étant souvent le point central de controverses. Le seul commentaire positif concernant le financement public de l'art est prononcé par un artiste subventionné qui dit : « sachez que c'est le devoir des organismes de financer des projets impossibles à financer autrement. D'autant plus que 65 000 \$, c'est pas beaucoup en fait.²⁶⁵ » Il s'inscrit ainsi dans une compréhension des conventions actuelles du milieu artistique canadien quant au financement de l'art.

Le registre économique davantage négatif s'articule d'abord selon la relation qu'entretient le public à l'art, se rapprochant de celui du consommateur au produit. Comme Jean-Marie Schaeffer le rapporte, « (...) dans le cadre de l'économie de marché il nous faut en général déboursier de l'argent pour avoir accès à une [œuvre

²⁶⁴ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 204.

²⁶⁵ Anonyme, « Cesar Saez, moi, Radio-Canada et une banane nommée populisme », *L'Interventionniste*, daté du Mercredi 10 janvier, 2007, extrait du web le 8 février, 2008, 2p, [<http://www.interventionniste.over-blog.com/article-5204017.html>]

d'art], ce qui nous donne l'impression que nous sommes en droit de nous attendre à une expérience satisfaisante.²⁶⁶» Ici, l'expérience satisfaisante des contribuables se mesurerait par l'accessibilité de l'œuvre, chose qu'ils n'ont pas puisque son lieu d'exposition, une fois le projet terminé, serait le ciel texan. De nombreuses remarques à cet égard, « *Why did Canadian money go to pay for US art?*²⁶⁷ », « *My point is that we as Canadian paid for art that we will not see/enjoy.*²⁶⁸ » D'une autre manière, le financement public de l'art dérange en ce sens où les contribuables appellent à une certaine consultation, le projet de Saëz en particulier ne correspondant pas au genre de « produit culturel » qu'ils financeraient : « *I have no problem if somebody thinks is a good idea and wants to put money into it. (...) Go ahead and float your balloon, but don't ask me to pay for it.*²⁶⁹ » Dans ce dernier énoncé, c'est bien le financement par l'État qui est remis en question, et non le statut d'œuvre d'art de la *Banane géostationnaire*. Éventuellement, le registre économique appelle à une rationalisation économique, et certains énoncés proposent le financement privé du projet de Saëz, ou bien son affiliation avec le monde publicitaire, qui pourrait alors commanditer son intervention.

D'autres questionnent la démarche artistique et le statut de l'œuvre relativement aux coûts de production ; le caractère onéreux du projet ne trouvant aucun écho dans son caractère artistique. Ainsi, on peut lire, « *a 1 million dollars banana is not art*²⁷⁰ », ou bien « *I support funding "the Arts". Hopefully, someday, we may have the courage to recognize that not all proposed projects in "the Arts" are worthy, some are just*

²⁶⁶ Schaeffer, Jean Marie, *Adieu à l'esthétique*, op.cit., p. 18.

²⁶⁷ Anonymes, « Geostationary Banana Over Texas », *Digital Home*, daté du 7 février 2007, extrait du web le 2 octobre 2007, 4 p., [<http://www.digitalhome.ca/forum/showthread.php?p=504335#post504335>]

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Anonyme, « Flying Banana », *Soaring Student*, loc.cit.

²⁷⁰ Bogue Kerr, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustrations*, loc.cit.

*tremendously stupid or nondescript ideas.*²⁷¹» La question de la valeur économique de l'art se mesure ici par la qualité de la démarche entourant le projet « *it seems more to me like an extreme leftist view trying to make a political commentary about Bush. Even if it's not, I believe it is a complete waste of money*²⁷² », de son sérieux « *this artistic joke would be funnier if it weren't for the fact that Canadian agencies are giving him 65,000\$ in grants*²⁷³ », et finalement de son originalité et de son utilité, « *What in the hell, So much money and time invested into putting a banana in the sky. Wow.*²⁷⁴ » Ainsi, le rapport entre l'authenticité et le sérieux du projet artistique et ses coûts de production domine le registre économique, en questionnant à la fois l'utilité de l'entreprise menée par Saëz.

En effet, lorsque le registre économique croise le registre d'ordre éthique, à travers l'idée de gaspillage, c'est l'utilité sociale du projet qui est évaluée. Des énoncés tels que « *I have a hard time with the funding of any artistic endeavours, particularly when fiscal and social priorities exist which require attention*²⁷⁵ » ou « *it would be a total waste of money, particularly when money is so in need in other parts of the state, the country or the world*²⁷⁶ » font part d'un rejet du financement public de l'art contemporain, financement qui devrait s'appliquer à des problématiques du « monde civique.²⁷⁷ »

Présent de manière moins importante, le registre fonctionnel interroge la nature de l'objet utilisé dans le projet de l'artiste. On retrouve des énoncés qui considèrent donc la *Banane* comme s'il s'agissait d'un fruit et non d'une sculpture : certains se demandent alors « combien de potassium peut bien contenir une banane de

²⁷¹ Anonyme, « Flying Banana », *Soaring Student*, loc.cit.

²⁷² Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Digital Home*, loc. cit.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Xtreme Systems*, loc.cit.

²⁷⁵ Anonymes, « Geostationary Banana Over Texas », *Digital Home*, loc.cit.

²⁷⁶ Anonyme, « Giant Banana Orbiting Earth! », *Techzi*, loc.cit.

²⁷⁷ Heinrich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, op.cit., p. 204.

300m²⁷⁸ », ou se rapportent au caractère fonctionnel de l'objet pour questionner son statut d'œuvre, comme dans l'expression « *it's fruit, it's not art*²⁷⁹ » lancée dans un blogue du monde de l'art. Un autre commentaire concerne un glissement du statut de l'objet, s'opérant donc de fruit à une œuvre d'art : « *I discovered that banana isn't just a mushy fruit we put on our cereal in the morn; a banana can (and should) be a fantastic piece of art, space art to be exact.*²⁸⁰ » Ce glissement de la fonction de l'objet thème du projet de Saëz, passant de la banane comme fruit à la banane comme sculpture spatiale, est ainsi interprété comme une découverte, qui permet de rationaliser l'œuvre en marquant le passage de la banane de sa domesticité (son caractère culinaire) à une œuvre d'art, comme nous l'avons souligné dans les commentaires précédents. D'une autre manière, le registre fonctionnel consiste à donner une fonction autre à l'œuvre d'art, et ce, sur un ton un peu ironique. On peut donc lire, concernant la législation de la frontière États-Unis-Mexique, « *If you drop your compass or the GPS units fail, just head towards the big yellow banana in the sky.*²⁸¹ »

Le registre légal quant à lui demeure associé à la question de la sécurité publique, notamment celle des États-Unis, renforcée depuis 2001. Cette problématique en lien avec le lieu d'exposition de l'œuvre engage des commentaires et des énoncés rejetant le projet de l'artiste selon le degré d'illégalité ou de potentiel de violence qu'il implique. En effet, on retrouve de nombreux énoncés : « *Texas may take this as an act of war. A brilliant excuse to attack both Mexico and Quebec in one stroke*²⁸² », ou

²⁷⁸ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *nV News*, daté du 6 janvier 2007, extrait du web le 6 juillet 2007, 4 p., [<http://www.nvnews.net/vbulletin/showthread.php?p=1274828#post1274828>]

²⁷⁹ Bogue Kerr, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustration*, loc.cit.

²⁸⁰ Anonyme, « Canadian team to send gigantic space banana high above Texas in 2008...no monkeys involved », *AmberMac*, daté February 26, 2007, extrait du web le 10 juillet 2007, 11 p., [<http://www.ambermac.typepad.com/ambermac/2007/02/index.html>]

²⁸¹ Anonyme, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs*, loc.cit.

²⁸² *Ibid.*

bien « *Just think of all the potential rifle and shotgun accidents over this. I live in Texas and I know for a fact more than one person is going to try and shoot this thing down.*²⁸³ » Bien que le lancement de l'œuvre aurait été effectué de manière légale puisqu'aucune loi ne régit l'atmosphère à cette haute altitude, la question de la sécurité prévaut. Selon Heinich, « sur le plan juridique, [la sécurité est] le seul argument susceptible de l'emporter sur le droit d'auteur.²⁸⁴ »

Il faut rappeler que la pluralité de registres d'évaluation, soulignée par cette étude, allègue un croisement de ces registres dans les énoncés. Il est en effet rare de constater que l'argumentation d'un discours ne soit constituée que d'un registre unique. En effet, nous avons relevé l'existence de combinaisons de registres, notamment le rapprochement entre le registre économique et civique, comme nous venons de l'observer, mais aussi de l'économique et de l'éthique, qui parle davantage du rôle du citoyen dans le tissu social, inscrivant l'artiste ou du moins le milieu artistique comme des marginaux qui ne partagent pas ces valeurs qui concernent des thèmes sociaux difficiles comme la pauvreté, la famine, etc. Ces idées sont également mêlées à la fonctionnalité de l'œuvre d'art contemporain, cette dernière ne servant à rien dans le ciel texan, et, comme il s'agit d'une banane, certains énoncés l'assimilent à sa fonction culinaire de fruit, et clament que l'on pourrait nourrir des gens avec la sculpture de Saëz.

En regard des enquêtes menées par Nathalie Heinich, nous questionnons finalement la hiérarchisation qu'elle entretient dans sa catégorisation des registres évaluatifs qui appartiennent au monde ordinaire et ceux qui appartiennent au monde de l'art. Nathalie Heinich dit que « le propre de l'art contemporain est de mettre en crise les principes canoniques qui définissent traditionnellement l'œuvre d'art, de la notion de

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Heinich, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas, op.cit.*, p. 204.

figuration à celle même de création²⁸⁵». En ce sens, il semble que l'ouverture des critères d'évaluations de ces pratiques soit normale. En effet, si l'art contemporain vise délibérément à faire éclater des frontières, l'utilisation unique de registres de valeurs propres au monde de l'art dans une argumentation pour évaluer ce type de pratiques nous semble bien limité. Certes, les spécialistes s'emploieront à utiliser ces registres axés sur l'esthétique ou l'herméneutique de par leur formation et leur spécialisation entretenant ainsi une convention de lecture des œuvres propre au monde de l'art. Cependant, nous pouvons affirmer qu'un bon nombre d'artistes incluent ces valeurs communes dans leurs pratiques artistiques, initiant ainsi des réflexions propres à des valeurs communes comme le politique, le social, le civique et le fonctionnel. Ainsi, les spécialistes tout autant que les non-spécialistes se réfèrent à ces valeurs communes pour analyser des œuvres qui font appel à ces dernières, comme dans le cas de *Banane géostationnaire*.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.11.

CONCLUSION

Ce mémoire, qui se présente en quelque sorte comme une monographie au sujet du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, réfléchit à la question de ce qui est nommé « la crise de l'art contemporain » en actualisant le débat en nous penchant sur ce projet qui a été, en janvier 2007, au centre d'une polémique médiatique. Rapidement, nous observons que la question du public est centrale à la crise de l'art contemporain. Les débats médiatiques soulignent l'inconfort des « gens ordinaires » quant au financement public de pratiques artistiques contemporaines qui ne correspondent pas à leur définition de l'art. Comme la question du public relève d'une entreprise assez vaste, nous avons circonscrit notre étude de la création des publics entourant le projet de César Saëz en empruntant les démarches méthodologiques de Jean-Paul Fourmentraux.

Alors que l'œuvre était en situation de controverse, nous avons examiné la « carrière sociale » de *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* entre 2005 et 2007 pour observer les diverses interactions construisant l'œuvre, autant dans sa production que dans sa réception. Fourmentraux explique les limites de la sociologie, quant à son rapport aux œuvres, aux publics et aux artistes : « à l'écart des points de vue herméneutiques ou esthétiques, la sociologie, du fait de son impuissance à caractériser une fois pour toute l'œuvre, l'artiste et le public, suivant des rôles et des positions *a priori*, gagne en effet à opérer depuis cet « entre-deux » qui permet de concentrer l'examen sur la circulation des uns vers les autres.²⁸⁶ » Cette considération des rôles *a priori* des artistes, des publics et des œuvres est notamment ce que nous critiquons des enquêtes menées par la sociologue Nathalie Heinich sur des œuvres publiquement contestées. En nous basant sur les études de la sociologue, nous avons entrepris d'étudier les registres évaluatifs employés par le public élargi du projet dans

²⁸⁶ Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet*, op.cit., p. 28

ses multiples sphères de réception, tout au long de sa « carrière sociale ». Notons que la « carrière sociale » de l'œuvre s'étend à 2008. L'artiste, qui souhaite lancer la banane cette année-là, continue de développer le financement du projet. Ainsi, dans Internet, le projet génère des billets de blogues et des commentaires dans des forums, même après la controverse. Également, plusieurs journaux relancent la polémique, qui ne dure pas cette fois-ci, alors que le lancement de l'œuvre est annulé, en août 2008²⁸⁷.

Dans notre premier chapitre, nous avons d'abord inscrit le projet mis à l'étude dans la pratique globale de César Saëz afin de souligner certains enjeux qui se retrouvent dans plusieurs interventions de l'artiste. En nous penchant sur un corpus composé de ses œuvres-interventions, nous avons associé sa pratique à l'art contextuel, dont nous reprenons les définitions de Paul Ardenne, dans son ouvrage *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation* et de Richard Martel, artiste et fondateur de la revue *Inter*. Ces pratiques d'intervention urbaines et rurales questionnent la définition et la fonction des œuvres d'art, le rapport de l'artiste aux espaces publics, et donc, au public lui-même. Avec ses interventions, Saëz déploie différentes stratégies dans une volonté de s'ouvrir à ce public : transformation spatiale de l'espace public, intrusion d'objets incongrus, recours à des « signes artistiques²⁸⁸ » et performance-actions qui incite à la participation de la population. Autour des pratiques d'art contextuel s'élabore une notion d'un public idéal activé par la présence de ces œuvres hors des murs du musée, alors qu'il serait interpellé par les problématiques souvent sociales, politiques ou spatiales qui émergent du discours de l'artiste produisant les œuvres. Ève Lamoureux

²⁸⁷ Codère, Jean-François, « La banane s'envolera-t-elle? », *Le Journal de Québec*, 20 juin 2008, p.10, Codère, Jean-François, « Des bourses accordées par des jurys composés d'artistes », *Le Journal de Montréal*, 20 juin 2008, p.7 et Peritz, Ingrid, « Floating banana's appeal for funding slips », *The Globe and Mail*, 24 juin 2008, A1-5.

²⁸⁸ Ardenne, Paul, *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, op.cit., p. 100.

consacre une section de son livre à la question²⁸⁹ de la réception en interrogeant des artistes dont la pratique artistique est engagée. En enquêtant sur cette question du public, elle soulève la question des répercussions souhaitées sur le spectateur par les artistes qui mettent en place des stratégies pour toucher ce public. La question de la disposition des publics est centrale à ces pratiques d'interventions, mais nous éprouvons une incertitude quant à l'identification de la compréhension par le public des messages véhiculés par l'intervention de l'artiste. Les démarches théoriques de Paul Ardenne, proposant un historique des pratiques d'art contextuel en les ancrant dans une typologie mouvante de la production de ces interventions, nous présente une réception affadie, bien qu'elle soit au centre des réflexions de ces pratiques. Comme le monde de l'art se crée une réception qui lui est propre, les enjeux liés aux interventions furtives telles que les proposent des artistes comme Saëz, ne sont souvent connus que de ce public à l'affût, suivant les instances de diffusion du monde de l'art qui annoncent l'occurrence de ces interventions. Ainsi, l'analyse de la réception d'un public plus vaste, qui serait touché par les propos sous-jacents aux intentions de l'artiste, demeure une tâche difficile. Les théories des pratiques d'art contextuelles composent la notion de public dans un *a priori* d'un contact actif du public à l'œuvre. Ce public dans l'action nous rappelle les théories du poète, romancier, acteur et théoricien du « théâtre de la cruauté », Antonin Artaud. Jacques Rancière, dans sa théorie du *spectateur émancipé*, explique les propos de l'homme de théâtre :

(...) le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur qui examine dans le calme le spectacle qui lui est proposé. Il doit être dépossédé de cette maîtrise illusoire, entraîné dans le cercle magique de l'action théâtrale où il échangera le privilège de

²⁸⁹ Lamoureux, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, op.cit., p. 166-175.

l'observateur rationnel contre celui de l'être en possession de ses énergies vitales intégrales.²⁹⁰

Dans notre travail, nous souhaitions éviter de tomber dans le piège de prétendre que le public, du fait qu'il participe à l'œuvre, saisit cette dernière, et est donc, le « bon public ». De nombreuses nuances sont à faire. Nous avons finalement souhaité mesurer le rapport qu'entretiennent certaines interventions de Saëz avec le public urbain pour finalement arriver à la conclusion que la seule prétention qui puisse être prêtée au public est de visiter son espace public investit autrement, de manière physique.

Dans l'objectif de circonscrire le public formé autour de l'œuvre *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, nous nous sommes penchés sur la production de l'œuvre, que l'artiste ouvre sous la forme d'un projet « *open-source* ». Par le biais de la controverse et Internet, Saëz réussit finalement le pari de toucher un public plus vaste. L'emploi d'Internet au sein de ce projet artistique permet cette ouverture vers un public différent, dont la compréhension de l'œuvre est plus grande, comme nous l'avons observé dans notre second et dernier chapitre.

Notre deuxième chapitre posait la question de la construction médiatique de la controverse, mais aussi de la représentation de l'art contemporain dans cet espace public. Concernant le système d'attribution des subventions, les médias de masse, dont le rôle est entre autres de questionner les entreprises étatiques, composent leurs critiques en fonction de deux arguments. Ils interrogent d'abord le système de sélection des artistes subventionnés par leurs pairs. En découle ensuite une remise en question par les médias de masse et l'opinion publique de cette convention culturelle selon laquelle l'art expose une culture identitaire propre à la nation québécoise et canadienne, convention qui touche aussi toute nation qui fait profiter des subsides

²⁹⁰ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op.cit., p. 10.

publics à ses cercles culturels. L'art subventionné par les contribuables devrait correspondre à la définition publique de l'art pour justifier la dépense d'un art qui représente la collectivité.

Nous avons pu analyser les discours médiatiques en regard des impératifs qui guident la création des nouvelles et des textes de ces instances. La classification des médias selon la méthode de Sparks et Tulloch²⁹¹, adaptée à la réalité médiatique canadienne²⁹², nous a permis de considérer le contenu de ces médias en regard de la polémique et de nous donner un angle de lecture quant aux commentaires qui s'y trouvaient, surtout lorsqu'il était question pour nous d'examiner les commentaires du public. Nous ne pouvions pas traiter de la polémique sans nous intéresser à la question du fonctionnement des instances médiatiques qui construisent, de controverses en controverses, une représentation de l'art contemporain et de son milieu qui participe de l'imaginaire collectif. Les médias de masse observés comme instances médiatrices du projet de Saëz agissent aussi en instances de validation ou de disqualification de la valeur artistique accordée à *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. L'œuvre étant en cours de réalisation, les médias de masses s'imposent comme espaces d'exposition du projet et non comme de simples médiateurs. En plus de relever les opinions d'un public de non-spécialistes de l'art, les médias de masse consignent les réactions des spécialistes du monde de l'art face à ce déferlement de critiques quant au financement de l'œuvre, mais aussi quant aux questionnements liés au statut d'œuvre d'art du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*. Ces controverses archivent la preuve de l'existence d'un malaise qui subsiste entre la représentation du grand public par le monde de l'art et vice-versa. Nous soulevons alors l'apport de la théorie du *spectateur émancipé* du philosophe français Jacques Rancière dans notre analyse de ce malaise entre ces mondes. Dans son ouvrage

²⁹¹ Sparks, C. & Tulloch, J. (Édité par), *Tabloide Tales: Global Debate Over Media Standard*, op.cit.

²⁹² Collin Johanne et Hughes, David, « Hypertension artérielle et habitudes de vie dans les journaux québécois: désocialisation, responsabilisation individuelle et réprobation morale », loc.cit.

portant le titre *Le spectateur émancipé*²⁹³, il se penche sur la considération du public par les théoriciens modernes du théâtre, notamment Artaud et Brecht, qui veulent extirper les spectateurs de leur rôle passif de public pour les amener à jouer un rôle actif dans l'objectif de les rendre de meilleurs citoyens. Ces théories, toujours selon Rancière, se voient appliquées à la considération d'un public dans des pratiques d'art qui se disent politiques et socialement engagées. Dans notre étude de discours, nous observons que cet *a priori* d'un grand public nécessairement passif est véritablement présent dans la compréhension du public par le monde de l'art, nous amenant à la formation du terme de *public ignorant*.

Au centre de notre analyse, nous avons surtout considéré comment la notion de public souffre de la construction d'une définition qui participe de la sociologie des valeurs proposée par la sociologue française Nathalie Heinich. Elle présente une sociologie des valeurs construite autour de jugements négatifs du grand public de l'art contemporain alors qu'il est en situation de controverse dans les médias. Dans ce second chapitre, nous avons précisément démontré l'influence des impératifs médiatiques dans le traitement de la nouvelle, de même que le rapport que l'agenda médiatique peut avoir sur la représentation de l'art contemporain et de ses institutions. La réserve de la sociologue de se pencher sur les espaces médiatiques où les controverses émergent nous semble être un faux pas ; à notre sens, il faut considérer l'influence des discours médiatiques sur les commentaires du public. Alors qu'elle rappelle que « son approche (...) prend au sérieux le fait que l'activation des systèmes de valeurs est fortement déterminée par son contexte²⁹⁴ », elle ne considère pas les médias de masse qui agissent finalement comme espace de médiation de ces œuvres contestées, en plus de s'inscrire – dans les cas de controverses – comme des instances de (dé)légitimation du travail artistique de ces artistes.

²⁹³ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, op.cit.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

Le troisième chapitre est dédié aux blogues et aux forums de discussion qui traitent du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* dans l'objectif d'analyser les registres de valeurs employés par ces internautes pour évaluer l'œuvre. Notre étude se situe à l'aube du développement des réseaux sociaux et des communautés virtuelles actives dans Internet. Ce type de controverse médiatique aurait pu avoir une résonnance encore plus vaste si elle avait eu lieu à l'heure actuelle, en 2011, alors que l'influence et la présence des sites internet tels *Facebook*, *Twitter* et *Reddit* n'est plus questionnée. Avec la réponse que l'œuvre a eue sur Internet en 2007, notamment via la campagne de financement qui a pu amasser 12 000 \$, nous pouvons imaginer une campagne davantage réussie, encouragée par les millions d'internautes actifs dans ces communautés. La forte réception de l'œuvre dans Internet, qui diffuse le travail de l'artiste à l'international, met à notre disposition un corpus que nous décidons de catégoriser selon les « cultures professionnelles²⁹⁵ » auxquelles elles appartiennent. En effet, partant de la première hypothèse – que nous confirmons tout au long de notre mémoire – selon laquelle le monde de l'art semble se constituer un public qui lui est propre, nous souhaitons observer si ce public de l'art sur Internet aurait la même réaction que celui dans les médias, soit de se situer dans le camp des défenseurs de l'art contemporain. Finalement, notre corpus est venu infirmer cette hypothèse.

Si le monde de l'art est socialement construit, comme toute autre réalité sociale, on y observe une distribution des rôles et des savoirs, chacun étant plus ou moins impliqué et intéressé par ce monde²⁹⁶. Cependant, dans le cyberspace se dessine une autre réalité sociale. Alors, si d'ordinaire les avancées de la tradition de la sociologie de l'art considèrent des catégories de publics distincts, allant de l'expert, au grand

²⁹⁵ Notion élaborée par Becker, Howard, *Les mondes de l'art*, op.cit.

²⁹⁶ Girel, Sylvia et Soldini, Fabienne, «Le monde de l'art dans les romans policiers, entre l'imposture et le simulacre», (sous la direction de Girel, Sylvia), *Sociologie des arts et de la culture. Un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 163

public, et même au non-public, la cyberculture nous confronte à une distribution des savoirs et des rôles qui s'élabore autrement. Le projet de Saëz qui est grandement médiatisé tout en se présentant en partie sur Internet, dans cet espace qui est employé comme plateforme de diffusion de l'œuvre et de participation relative à l'œuvre, nous permet d'aborder le cyberspace comme l'atelier et le laboratoire de la réception du projet de l'artiste. La cyberculture est supportée par un principe dialogique, qui installe la communication dans une dynamique de réciprocité. Ce processus itératif de libre circulation, dans lequel sont impliqués et concrétisés les valeurs de partages et d'échanges de savoirs, forme des communautés mouvantes et innovantes qui ne peuvent être définies selon des territoires tangibles, mais qui sont plutôt supportées par une ouverture des frontières identitaires au sens large du terme. Certainement, la cyberculture conçoit autrement les différences²⁹⁷ : il s'agit en fait d'un espace où les distinctions socioculturelles qui existent, mais surtout qui structurent les rapports individuels et collectifs du monde « réel » ne gèrent plus la création de communautés. De cette façon, il n'est plus nécessaire de participer à un réseau comme jadis, à une communauté professionnelle restreinte, pour partager les mêmes conventions que cette dernière. L'aspect dialogique de cet espace médiatique est ce qui modifie notre accessibilité à la connaissance en plus de changer la nature et la forme de l'information et du savoir. Pour l'internaute, cela veut dire qu'il peut dès lors assembler différentes connaissances, s'ouvrir à des référents cognitifs pluriels et hétéroclites, et les réunir dans un même argumentaire (qui est celui qui nous intéresse) : le jugement de valeur d'une œuvre. C'est précisément cet aspect particulier des discours énoncés dans le cyberspace qui est venu infirmer notre hypothèse selon laquelle les « cultures professionnelles », se rapportant à des conventions qui leur sont particulières, révèlent des lectures spécifiques quant aux critères d'évaluation du projet de Saëz. Cette catégorisation est finalement plus

²⁹⁷ Guédon, Jean-Claude, *La Planète Cyber: Internet et cyberspace*, Paris, Gallimard-découvertes, 1996, p. 76.

souple ; nous avons observé une analyse moins classificatoire. En effet, après avoir analysé les énoncés et commentaires provenant des deux mondes, celui de l'art et celui des sciences et des technologies, nous observons que la question des conventions et des références en termes d'évaluation d'une œuvre n'est pas propre à une communauté dans laquelle ces discours s'inscrivent.

Alors que selon la notion de logique pédagogique élaborée par le philosophe français Jacques Rancière on nous présente un public initié qui détient une forme de savoir, un goût cultivé, qui vient s'opposer à un goût populaire d'un public néophyte, le cyberspace éclate ces frontières épistémologiques qui veulent que le savoir appartienne à une communauté précise. Le concept de public *ignorant*, qu'il soit celui qui devient « actif » par sa participation dans une œuvre ou bien celui formé par la tradition sociologique soutenue, entre autres, par Nathalie Heinich, est à relativiser lorsque nous considérons le public dans Internet. Le projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, au fil de la controverse et par sa présence sur Internet, nous donne la possibilité de jeter un regard sur un public de l'art hétérogène, dont le rapport avec la réception d'une œuvre est libérée du poids attribué au « public », selon les acceptions citées ci-haut. Autrement dit, nous pouvons supposer que dans le cas des discours issus du cyberspace qui venaient s'opposer à la conception pédagogique du public de Heinich, nous faisons face à un public différent : un public qui a accès au savoir d'une manière différente, dans un monde décentralisé qu'est celui d'Internet, qui déjoue finalement les frontières habituelles de distribution de rôles et de savoirs, apportant un point de vue différent sur la notion de public en art contemporain.

ANNEXE



Figure 1.1 Vue d'ensemble de l'intervention *Museo* (extrait de la vidéo), Place-des-arts, Montréal, 1993, Capture d'écran.

Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>



Figure 1.2 Extrait de la vidéo de l'intervention *Museo*, Place-des-arts, Montréal, 1993, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>



Figure 1.3 Extrait de la vidéo de l'intervention *Museo*, Place-des-arts, Montréal, 1993, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>



Figure 1.4 Extrait de la vidéo de l'intervention *Museo*, Place-des-arts, Montréal, 1993, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>



Figure 1.5 Extrait de la vidéo de l'intervention *Museo*, Place-des-arts, Montréal, 1993, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/MuseoMAC.html>



Figure 1.6 Vue d'ensemble de l'intervention *Pipeline* (extrait de la vidéo), Bogota, Colombie, 2004, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.7 Intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.8 Extrait de la vidéo de l'intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.9 Extrait de la vidéo de l'intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.10 Intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Documentation photographique.
Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.11 Intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Documentation photographique.
Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.12 Vue d'ensemble de l'intervention *Nada*, Serbie, 2004, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Nada.html>



Figure 1.13 Extrait vidéo de l'intervention *Pipeline*, Bogota, Colombie, 2004, Capture d'écran. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Pipeline.html>



Figure 1.14 Intervention *L'identification de l'espace*, Granby, Québec, 1999, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/IdentiSpace.html>



Figure 1.15 Vue d'ensemble de l'intervention *Le Louvre en rouge*, Paris, 1999,
Documentation photographique. Source:
<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/LouvreEnRouge.html>



Figure 1.16 Vue d'ensemble de l'intervention *Le Louvre en rouge*, Paris, 1999,
Documentation photographique. Source:
<http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/LouvreEnRouge.html>



Figure 1.17 Intervention *Les Signifiants*, Ste-Hyacinthe, Québec, 2003, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Signifiants.html>



Figure 1.18 Intervention *Les Signifiants*, Ste-Hyacinthe, Québec, 2003, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Signifiants.html>

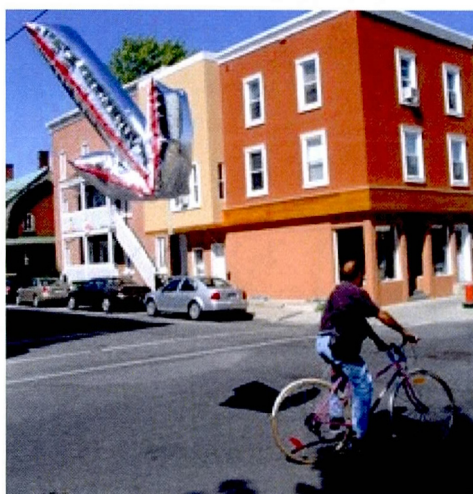


Figure 1.19 Intervention *Les Signifiants*, Ste-Hyacinthe, Québec, 2003, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Signifiants.html>



Figure 1.20 Intervention *Mirage*, Québec, 2005, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Mirage.html>



Figure 1.21 Extrait de la vidéo de l'intervention, *Mirage*, Québec, 2005, Capture d'écran.
Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Mirage.html>



Figure 1.22 Extrait de la vidéo de l'intervention, *Mirage*, Québec, 2005, Capture d'écran.
Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Mirage.html>



Figure 1.23 Intervention *Mirage*, Québec, 2005, Documentation photographique. Source: <http://www.cesarsaez.com/Fran%C3%A7ais/Mirage.html>



Figure 1.24 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas*, dessin et photomontage (2005-2008). Courtoisie de l'artiste. Source: <http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>



Figure 1.25 Modélisation de la construction faite de bambou et de nylon (2005-2008).
Courtoisie de l'artiste. Source: <http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>



Figure 1.26 Modélisation des gyroscopes (2005-2008). Courtoisie de l'artiste. Source: <http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>



Figure 1.27 Modélisation de la banane flottant dans la stratosphère (2005-2008). Courtoisie de l'artiste. Source: <http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>



Figure 1.28 Trajectoire possible de la banane dans le ciel texan (2005-2008). Courtoisie de l'artiste. Source: <http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>



Figure 1.29 HiSentinel. Source : Courtoisie du Southwest Research Institute
<http://www.swri.org/press/HiSentinel.htm>



Figure 1.30 HiSentinel. Source : <http://ravenaerostar.com/products/aerospace/high-altitude-airships>



Figure 1.31 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), Laboratoire ouvert au public, Articule, du 10 au 26 novembre 2005, Documentation photographique. Courtoisie de l'artiste.



Figure 1.32 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), Laboratoire ouvert au public, Articule, du 10 au 26 novembre 2005, Documentation photographique. Courtoisie de l'artiste.

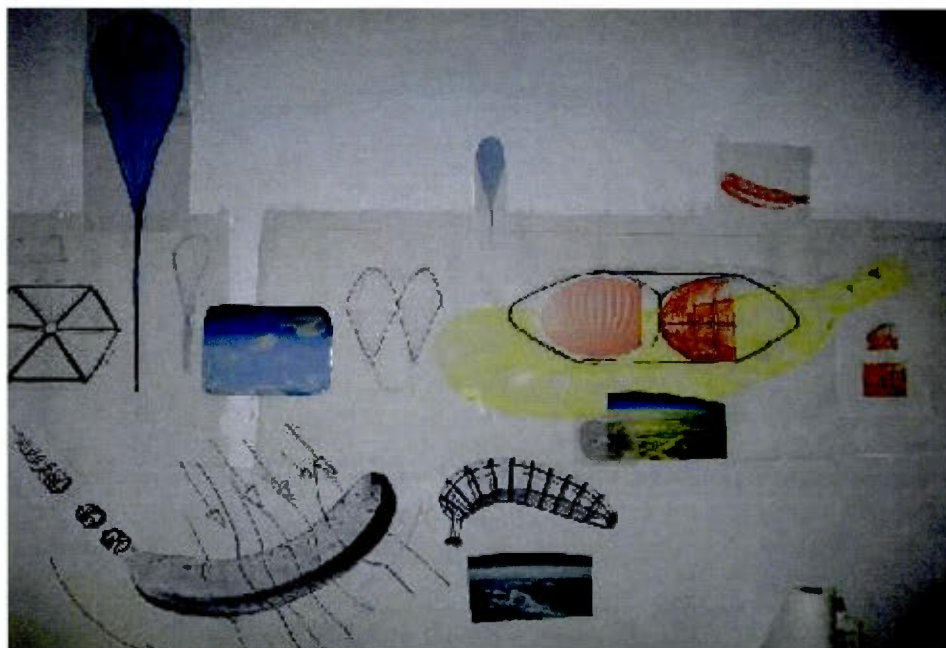


Figure 1.33 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005, Documentation photographique. Courtoisie de l'artiste.



Figure 1.34 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), Laboratoire ouvert au public, Article, du 10 au 26 novembre 2005, Documentation photographique. Courtoisie de l'artiste.



Figure 1.35 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), prototype fabriqué en Argentine, janvier et février 2006. Courtoisie de l'artiste.



Figure 1.36 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), test de fiabilité des matériaux sur le prototype fabriqué en Argentine en janvier et février 2006. Courtoisie de l'artiste.



Figure 1.37 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), prototype de la banane fabriqué au Symposium de Baie-St-Paul en 2006. Courtoisie de l'artiste.

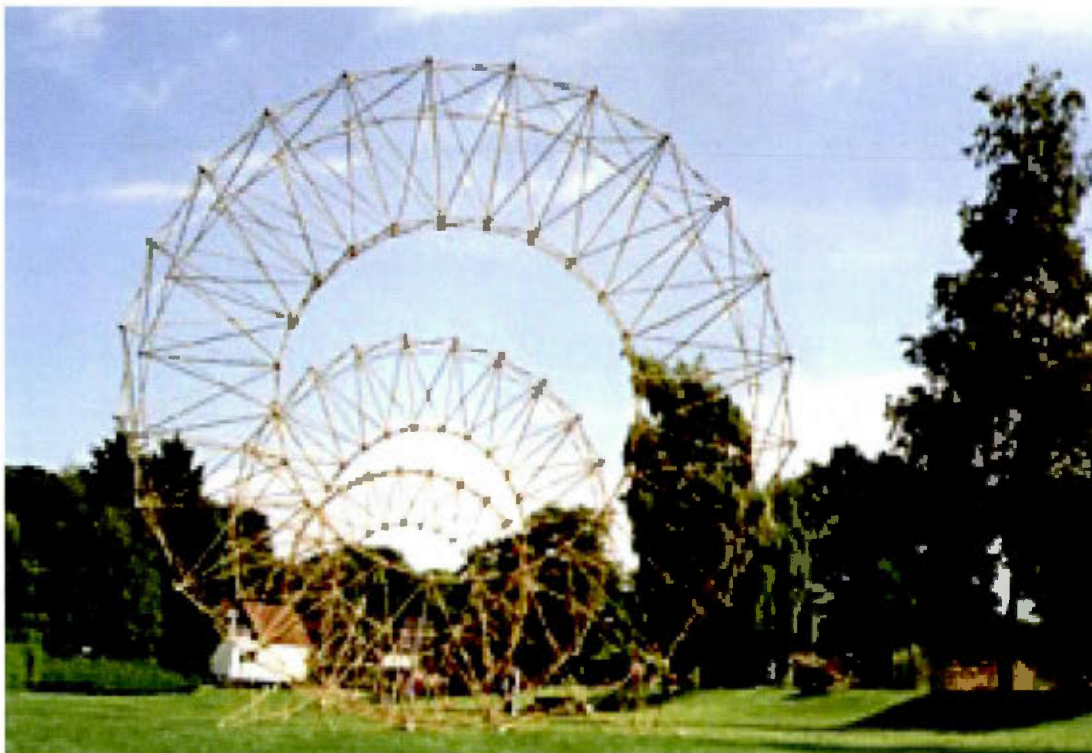


Figure 1.38 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008), structure finale du bambou fabriquée au Symposium de Baie-St-Paul en 2006. Courtoisie de l'artiste.

Geostationary Banana Over Texas project seeks talented scientists, engineers and cultural critics

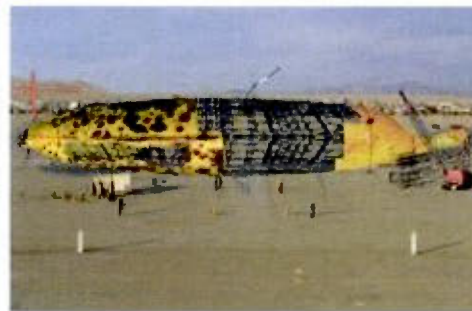


The *Geostationary Banana Over Texas* is a project by Montreal artist César Saëz. Saëz is attempting to put a gigantic floating banana into orbit. The high altitude banana blimp will be visible in the sky above Texas—a sort of fruit-based version of our moon.

Saëz is looking for talented engineers who have experience in the fields of airship construction, bamboo structures and low orbit thermodynamics to assist with the project. Mathematicians, cultural critics and anyone who happens to have a suitable launching pad in northern Mexico are also encouraged to contact him at: info@geostationarybananaovertexas.com

"César Saëz's works, for the most part, consist in art-interventions in public spaces. These are sculptures, installations, or actions performed in a public domain, be it a street corner, a public square or a park. These urban interventions try to address the public and their social interaction in reference to that space. More specifically, they question the symbolism, or the politics in that space. These actions are un-authorized—they are simply just realized. They are un-announced, they spontaneously appear, and dis-appear; they are ephemeral and harmless."

From César Saëz's project website.



[Email this story](#) | Posted by R. Ouellette on 11/20

Figure 1.39 Annonce du projet *Banane géostationnaire au-dessus du Texas* (2005 -2008) de César Saëz.

Source : http://readingcities.com/index.php/toronto/comments/geostationary_banana_over_texas_project_seeks_talented_scientists_engineers/



Figure 1.40 *Banane géostationnaire au-dessus du Texas (2005-2008)*, deux Texans observant la banane, photomontage. Courtoisie de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004 (2002), 255p.

BARBER, Bruce, GUILBAUT, Serge et John O'BRIEN (edited by), *Voices of fire, art, rage, power and the state*, Canada, University of Toronto Press, 1996, 211p.

BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 380p.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Collection Le sens commun, Éditions de Minuit, 1979, 672p.

BOURDIEU, Pierre, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp.113-114.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision* suivi de *L'emprise du journalisme*. Paris, Raisons d'agir, 1996, 95p.

DE BONVILLE, Jean, *L'analyse de contenu des médias*, Bruxelles, De Boeck, Culture et Communications, 2006, 451p.

DU BOS, L'Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, ENSBA, [1993 (1719)], 472p. pp.275-299.

CHARAUDEAU, Patrick, *Les médias de l'information, L'impossible transparence du discours*, De Boeck, 2005, 250p.

GUÉDON, Jean-Claude, *La Planète Cyber: Internet et cyberspace*, Paris, Gallimard-découvertes, 1996, 128p.

HALL, Stuart (ed. by), *Representation: cultural representation and signifying practices*, Londres, Thousand Oaks, Calif., Sage in association with the Open University, 400p.

HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets, Études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, 215p.

HEINICH, Nathalie, *Guerre culturelle et art contemporain, Une comparaison franco-américaine*, Paris, Herman Éditeurs, Collection Société et pensées, 2010, 165p.

HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Editions de Minuit, 1998, 380p.

JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essai, 2005, 401p.

LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the Terrain, New genre public art*, Bay Press, Seattle, 1995, 293p.

LAMOUREUX, Ève, *Art et Politique, Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, 2009, 268p.

LYOTARD, Jean-François, *La condition post-moderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109p.

PRUESSE, Kym (ed.), *Accidental Audience, Urban Interventions by Artists*, Toronto, Off/Site Collective, 1999, 80p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987, 233p.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145p.

SPARKS, C. & TULLOCH, J (Édité par), *Tabloide Tales: Global Debate Over Media Standard*, New York & Oxford, Rowman & Littlefield, 2000, 313p.

SWIDZINSKI, Jan, *Art as a Contextual Art*, Editions Sellem, Galerie S. Petri, Archive of Experimental, 1976.

WOLTON, Dominique, *Il faut sauver la communication*, Paris, Flammarion, 2005, 224p.

MÉMOIRES

LABROSSE, Denis, *Internet : culture et cyberculture, pour une nouvelle sociologie du cyberspace, à l'ère du passage de la culture à la cyberculture avec le réseau Internet*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal, avril 1998, 167p.

POTVIN, Maryse (Audet, Geneviève, Martin, Éric et Tremblay, Marika : co-auteurs), *Les médias écrits et les accommodements raisonnables. L'invention d'un débat. Analyse du traitement médiatique et des discours d'opinion dans les grands médias (écrits) du Québec sur les situations reliées aux accommodements raisonnables, du 1er mars 2006 au 30 avril 2007*, Rapport remis à M. Gérard Bouchard, à M. Charles Taylor Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles, (CCPARDC), Janvier 2008, 231p.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

ALAIN, Danyèle (coord.), *Instants Ruraux (1998-1999), Programme de résidence et d'exposition dédié aux enjeux de la ruralité*, 3^e Impérial, Granby, Québec, 2000, 39p.

LOUBIER, Patrice (commissaire) et PARÉ, André-Louis (co-commissaire), *Manif d'art*, 3^e édition, *Cynismes ?*, Catalogue d'une exposition (Québec, 1^{er} mai au 12 juin 2005), Québec, 2008, 246p.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES

ALLEN, Edward H., « The case for near-space », *Aerospace America*, February 2006, pp.30-34.

ALTHEIDE, D. L., « The news media, the problem frame, and the production of fear », *The Sociological Quarterly*, 38(4), 1997, pp.647-668.

BATTEUX, Charles [1990 (1746)], « Les Beaux-Arts réduits à un même principe (extraits) », dans *La Leçon de lecture*, Paris, Éditions des Cendres, pp.38-55.

BELLAVANCE, Guy, « Où va donc l'art contemporain ? Autopsie d'une controverse », *ETC*, n° 48, 1999-2000, pp.11-16.

BOIVIN, Julie, « L'adresse à l'autre et la production de sens public », *Inter : art actuel*, n° 89, 2005, pp.30-36.

CHARLE, Christophe, « Histoire des médias et crise des medias. L'ancien et le nouveau », *Pour une analyse critique des médias. Le débat public en danger*, Pinto, Éveline (sous la direction de), Éditions du Croquant, 2007, pp.26-38.

COLLIN Johanne et HUGHES, David, « Hypertension artérielle et habitudes de vie dans les journaux québécois: désocialisation, responsabilisation individuelle et réprobation morale », *Aporia: The Nursing Journal*, University of Ottawa, vol.2, issue 4, 2010, pp.36-44

DELGADO, Jérôme, « Une installation coup de poing », *La Presse*, Arts et spectacles, dimanche 17 septembre 2000, p.C7

HARCUP, Tony et O'NEILL, Deirdre, « What is news? Galtung and Ruge revisited », *Journalism Studies*, 2(2), 2001, pp.261-280.

HEINICH, Nathalie, « Le public et l'art », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 19, Paris, 1992, pp.271-276.

JACOB, Louis, « Spectacles spécifiques : critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1, 2005, pp.125-150.

LATZKO-TOTH, Guillaume et PROULX, Serge, « La virtualité comme catégorie pour penser le social : l'usage de la notion de communauté virtuelle », *Sociologie et sociétés, Les promesses du cyberspace, Médiations, pratiques et pouvoirs à l'heure de la communication électronique*, (réalisé par Thierry Bardini et Serge Proulx), volume 32, no 2, automne 2000, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 99-122.

LAMOUREUX, Johanne, « Felix Holtmann contre Jana Sterbak, Une guerre d'expertise », *Penser l'indiscipline, Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Lynn Hugues et Marie-Josée Lafortune, (sous la dir. de), Montréal, Optica, un centre d'art contemporain, 2001, pp.164-177.

MARTEL, Richard, « Présentation, L'art et le contexte », *Inter : art actuel*, n° 93, 2006, pp. 2-8.

PALMÉRI, Christine, « La crise de l'art contemporain au Québec », *L'œuvre en contexte*, Rochefort, Jean-Claude et Uzel, Jean-Philippe (sous la direction de.), Canada, CÉLAT, 2007, pp. 63-75.

PATTERSON, Thomas E., « The News as a Reflection of Public Opinion », *The Sage Handbook of Public Opinion Research*, Donsbach, Wolfgang et Traugott, Michael W. (ed.by), London, Sage, 2008, p. 34-40.

PELLETIER, Sonia, « Pratiques urbaines ou art universel issu d'un contexte urbain? », *Esse*, printemps 2001, n° 41, pp. 22-27.

SEALE, Clive, « Cancer in the news: religious themes in news stories about people with cancer », *Health*, 5(4), 2001, pp. 425-440.

WOLTON, Dominique, « Les contradictions de l'espace public médiatisé », *Espace Public*, CNRS éditions, Les essentiels d'Hermès, Paris, 2008, p. 31-59.

DOCUMENTS EN LIGNE

_____, « Art pour le 21e siècle : Banane géostationnaire au dessus du Texas », dans Ettinger, Delphine. (juillet 2008), *Geostationary Banana over Texas*. En ligne. Consulté le 5 novembre 2010, [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>].

ETTINGER, Delpine, conception du site web du projet *Geostationary Banana over Texas*, consulté le 5 novembre 2010, [<http://www.geostationarybananaovertexas.com/fr.html>]

FÈVRE, Anne-Marie, « Plein champ sur les squats. D'expulsions en ouvertures, débats et doléances des artistes. », En ligne. *Libération*, 3 avril 2000. [<http://www.liberation.fr/culture/0101332968-plein-champ-sur-les-squats-d-expulsions-en-ouvertures-debats-et-doleances-des-artistes>]. Consulté le 11 novembre 2010.

LARROUTUROU, Emmanuel, « Les "Nouveaux Territoires de l'Art" : nouvelles frontières culturelles ? (Une approche sous l'angle des squats artistiques) ». Thèse de mémoire en ligne. Master I Université de Pau et des pays de l'Adour, 2005. [http://www.artfactories.net/IMG/pdf/larroutrou_emmanuel_nta_2005.pdf]. Consulté le 11 novembre 2010.

SOURCES PREMIÈRES

A. ARTICLES DE JOURNAUX

OMNIBUS GRAND FORMAT (pré-controverse)

CÔTÉ, Nathalie, « Le monde a besoin de magie », *Le Soleil*, Arts visuels, samedi 26 août 2006, A19.

DELGADO, Jérôme, « Refaire le monde », *La Presse*, Arts et spectacles, mercredi 16 novembre 2005, p. 5.

DELGADO, Jérôme, « Une banane pour Bush », *L'actualité*, Écran Radar, Arts visuels, volume 32, no 1, 1^{er} janvier 2007, p. 17.

TABLOÏDES

9 janvier 2007

CODÈRE, Jean-François, « On se paye une banane géante au-dessus du Texas », *Le Journal de Montréal*, mardi 9 janvier 2007, p. 2.

10 janvier 2007

HÉBERT, Michel, « La "banane volante" enrage des écrivains », *Le Journal de Québec*, mercredi 10 janvier 2007, p. 3.

HÉBERT, Michel et Roy, Caroline, « Scandale, Une pelure de banane... », *Le Journal de Montréal* et *Le Journal de Québec*, Canoë Divertissement, mercredi 10 janvier 2007, [www.canoe.com/divertissement/arts-scene/nouvelles/2007/01/10/pf-3276808.html], visitée le 10 janvier 2007.

ROY, Caroline, « Du gaspillage, dit le philosophe Dufresne », *Le Journal de Québec*, mercredi 10 janvier 2007, p.3.

16 janvier 2007

SÉGUIN, Yves, « Un million de \$ en l'air », *Le Journal de Montréal* et *Le Journal de Québec*, mardi 16 janvier 2007, p. 14.

OMNIBUS GRAND FORMAT

9 janvier

MACCORMACK, John, « Montreal artists to fly fruit over Texas, Bamboo banana, Project attracts \$15,000 in federal funding », *The National Post*, Avant-Garde, 9 janvier 2007, p. 49, repris de l'article « Artist wants to float 1,000-foot balloon over Texas, Flying banana may reach new artistic heights », *San Antonio Express-news*.

10 janvier 2007

MENNIE, James, « Nothing says 'look on the bright side' like a 300-metre-long flying banana », *The Gazette*, 10 janvier 2007, p. A6

11 janvier 2007

ROY, Paul, « Charest "tente par tous les moyens de se faire élire" », *La Presse*, 11 janvier 2007, p. A6

8 février 2007

COLLIER, Roger, « Doubt won't puncture banana dream », *The Gazette*, Canwest News services, Ottawa Citizen, 8 février 2007, p. D5

JOURNAL DE RÉFÉRENCE

MOORE, Oliver, « Why not a banana over Texas? Montreal artist spearheads project that he says has many possible meanings », *The Globe and Mail*, 9 janvier 2007, A6.

B. CARICATURES

TABLOÏDES

BEAUDET, « Après La banane volante à 65,000\$...Les tomates volantes », *Le Journal de Montréal*, Nouvelles, jeudi le 11 janvier 2007.

OMNIBUS GRAND FORMAT

CHAPLEAU, Serge, « Après la subvention de 65,000\$ pour une banane géante, voici l'oreille géante! », *La Presse*, jeudi le 11 janvier 2007.

C. OPINION DES LECTEURS

JOURNAL DE RÉFÉRENCE

ALAIN, Danyèle, « Banane géante » : rendre à César... », *Le Devoir*, Éditorial, lundi le 15 janvier 2007, p. A6.

BRAIS, Dominique, « Une banane géante dans le ciel texan ou les vraies questions sur l'art », *Le Devoir*, Opinion, lundi le 15 janvier 2007, A7.

OMNIBUS GRAND FORMAT

11 janvier 2007

JOHNSON, Kevin, « Flying banana has no chance in Texas », *The National Post*, 11 janvier 2007, p. A13.

12 janvier 2007

CHAMBERLAND, André, « Une banane et un singe volants... », *Le Soleil*, vendredi 12 janvier 2007.

14 janvier 2007

BRAIS, Dominique, « Ceci n'est pas une banane », *La Presse*, le 14 janvier 2007, A9.

TABLOÏDES

11 janvier 2007

GAGNÉ, Louise, « République de bananes », *Le Journal de Montréal*, *Courier, La Parole à nos lecteurs*, jeudi 11 janvier 2007.

GAGNON, Mario, « République de Banane », *Le Journal de Montréal*, *Courier, La Parole à nos lecteurs*, jeudi 11 janvier 2007.

ROY, Réginald, « Vive le travail au noir », *Métro*, jeudi 11 janvier 2007, p. 14.

SAVOIE, Jacqueline, « République de bananes », *Le Journal de Montréal*, *Courier, La Parole à nos lecteurs*, jeudi 11 janvier 2007.

12 janvier 2007

FORTIN, Jean-Pierre, « Pauvre...Banane! », *Le Journal de Québec*, vendredi 12 janvier 2007.

22 janvier 2007

ROY, Guy, « Guerre à la banane », *Le Journal de Québec*, lundi 22 janvier 2007.

D. TÉLÉVISION (classés selon les dates d'émissions)

9 janvier

COUTURE, Julie et PARADIS, François, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane volante dans le ciel du Texas », *Les nouvelles*, LCN-TV, Québec, 9 janvier, Audience : 19 000, 10h23, 03 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

DARABI, G, PEPOWSKI, A, BODANIS, Kenny et ROBINSON, Lezlie, (animateur(s)/Journaliste(s)), « A flying banana over Texas », *This morning live*, CKMI-TV, Montréal, 9 janvier 2007, Audience: 5000, 6h40, 03:00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

DESMARAIS, Richard et ST-GERMAIN, Geneviève, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane volante au-dessus du Texas », *L'avocat et le diable*, TQS-TV, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 129 000, 9h16, 01:10, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

MONGRAIN, Jean-Luc, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Subvention de 65 000 dollars pour une banane volante », *Le grand journal*, TQS-TV, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 447 000, 16h36, 02 :05, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

MONGRAIN, Jean-Luc et JOANNETTE, Daniel, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Un projet de banane volante glissant dans la controverse », *Le grand journal*, TQS-TV, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 447 000, 17h07, 03 :45, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

MONGRAIN, Jean-Luc (animateur(s)/Journaliste(s)), « Lecture d'un courriel portant sur la banane volante », *Le grand journal*, TQS-TV, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 447 000, 17h12, 01:00 min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

PARADIS, François, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Subvention pour une banane volante », *TVA en direct.com*, CFTM, Montréal, 9 janvier, Audience : n/d, 12h47, 07 :10, Transcriptions Verbatim Inc.

PARADIS, François, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Subvention de 65 000 dollars pour une banane volante », *TVA en direct*, CFTM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience : n/d, 12h58, 14 :05, Transcriptions Verbatim Inc.

ROY, Gildor et ST-GELAIS, Roxane, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Subventions accordées pour une banane géante volante », *Caféïne*, TQS-TV, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 107 000, 6h12, 04 :15, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

ROY, Gildor, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane volante au-dessus du Texas », *Caféine*, TQS-TV, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 107 000, 6h23, 02 :15, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

THIBAUT, Sophie, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane géante volante », *Le TVA édition réseau*, TVA-TV, 9 janvier 2007, Audience : 928 000, 22h26, 04 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

VIENS, M. et LAFRANCE, C., animateur(s)/Journaliste(s)), « Des bananes volantes dans le ciel du Texas », *En direct*, RDI-TV, National, 9 janvier 2007, Audience : 43 000, 6h27, 00 :45, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

10 janvier

LAROCQUE, Paul, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Indignation de la population à propos de la banane géante », *Le TVA 17 heures*, TVA-TV, 10 janvier 2007, Audience : 595 000, 17h19, 01 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

12 janvier

VAN DER HEYDEN, Takah et WILSON, Barry, (animateur(s)/Journaliste(s)), « "Postscript": Barry Wilson comments on federal funding », *CFCF news*, CFCF-TV, Montréal, 12 janvier 2007, Audience: 28 000, 12h21, 01:25, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 14 janvier 2007.

E. RADIO

9 janvier

BOUCHARD, Sylvain, LACROIX, Louis et ARSENAULT, Josée (animateur(s)/Journaliste(s)), « Entrevue avec Béatrice Pepper », *Bouchard en parle*, CJMF-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : n/d, 8h21, 17 :00min, Transcriptions Verbatim Inc.

BOUCHARD, Sylvain, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Le conseil des arts et des lettres finance une banane géante », *Bouchard en parle*, CJMF-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 28 000, 8h46, 06 :45min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

BOUCHARD, Sylvain, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane dans le ciel », *Bouchard en parle*, CJMF-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 26 000, 9h21, 07 :00min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

LAVOIE, Jacques, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane dans le ciel du Texas », *Les retours sans détour*, CHLT-AM, Sherbrooke, 9 janvier 2007, Audience : 4000, 16h58, 06 :37, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

CARTER, Andrew, (animateur(s)/Journaliste(s)), « The Canada art council finances a floating banana », *The Andrew Carter show*, CJAD-AM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience: 56 000, 6h48, 03:30, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

MAYOFF, Jason, (animateur(s)/Journaliste(s)), « A local artist builds a giant flying banana », *8 O'clock report*, CJAD-AM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience: 77 000, 8h04, 00:25, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

CANNON, Joe, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Montreal artist will receive money for his giant banana project », *Montreal today*, CINW-AM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience: 8000, 10h07, 23:05, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GENDRON, S. et LAPOINTE, M., (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane au-dessus du Texas », *Le couvre-feu*, CKOO-FM, Verdun, 9 janvier 2007, Audience : 23 000, 15h54, 01 :55, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GENDRON, S. et LAPOINTE, M., (animateur(s)/Journaliste(s)), « Entrevue avec Béatrice Pepper », *Le couvre-feu*, CKOO-FM, Verdun, 9 janvier 2007, Audience : 22 000, 16h07, 07 :15, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GENDRON, S. et LAPOINTE, M., (animateur(s)/Journaliste(s)), « Commentaires des auditeurs sur la banane géostationnaire », CKOO-FM, Verdun, 9 janvier 2007, Audience : 22 000, 16h18, 10 :15, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GENDRON, S. et LAPOINTE, M., (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane volante au-dessus du Texas », *Le couvre-feu*, CKOO-FM, Verdun, 9 janvier 2007,

Audience : 23 000, 15h31, 01 :05, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

ARCAND, Paul, (animateur(s)/Journaliste(s)), «Banane géante stationnaire », *Puisqu'il faut se lever*, CKOO-FM, Verdun, 9 janvier 2007, Audience : 8000, 6h18, 02 :55, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

GRAVEL, D., MAURIS, D. et BERGERON, V, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une œuvre illustrant une banane survolant le Texas, *L'émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 65 000, 9h53, 04 :30, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

PARENT, Gilles, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane volante et subventionnée », *Le retour*, CHOI-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 59 000, 15h49, 01 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GRAVEL, D. et MAURIS, D. (animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane au-dessus du Texas », *L'émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 83 000, 8h31, 04 :25, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

SEGAL, Myriam, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Un artiste Canadien a eu l'idée originale de construire une banana de 300 mètres de long », *Le journal de Segal*, CKRS-AM, Jonquière, 9 janvier 2007, Audience : 10 000, 11h34, 09 :55, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

FABI, Jacques et DESMARIS, Richard, animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane géante au-dessus du Texas », *Pierre Trudel & CIE*, CKAC-AM, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience : 115 000, 6h05, 10 :05, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

GODIN, Pascale, animateur(s)/Journaliste(s)), « On subventionne un projet de banane géante », *Dimension*, CKAC-AM, Régional Québec, 9 janvier 2007, Audience, 64 000, 15h49, 01 :05, Transcription Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

POULIOT, Martin et GENDRON, Stéphane, animateur(s)/Journaliste(s)), « Subventions à une banane géante volante », *Debout c'est l'heure*, CFOM-FM, Lauzon, 9 janvier 2007, Audience : 14 000, 8h08, 08 :50, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

PELLETIER, Martin, GENDRON, Stéphane et DESCHENES, Louis, animateur(s)/Journaliste(s)), « Financement d'une banane volante », *Bonjour grand portage*, CIEL-FM, Rivière-du-Loup, 9 janvier 2007, Audience : 17 100, 7h04, 06 :25, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

ROUTHIERS, Jean-François, POULIN, Stéphane et LEVESQUE, Marie-Pierre, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane au-dessus du Texas », *Le retour sans détour*, CHEQ-FM, Ste-Marie de Beauce, 9 janvier 2007, Audience : 4000, 16h13, 07 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GODIN, Pascale, animateur(s)/Journaliste(s)), « On subventionne un artiste et sa banane », *INFO690*, CINF-AM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience : 10 000, 15h33, 01 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

CAMPION, Guylaine, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane géante au-dessus du Texas », *INFO690*, CINF-AM, Montréal, 9 janvier 2007, Audience : 9000, 18h16, 01 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

DUMESNIL, Marc et BERTRAND, Frédéric, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane géante dans le ciel du Texas », *Nouvelles 6h30*, CIGR-FM, Sherbrooke, 9 janvier 2007, Audience : 37 000, 6h34, 01 :54, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

RICHARD Emilie et ROY, Steeve, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane dans le ciel du Texas », *Dans l'tapis*, CIGR-FM, Sherbrooke, 9 janvier 2007, Audience : 37 000, 17h01, 03 :32, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

GASSE, Stéphane, animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane volante », *Edition matin*, CHRC-AM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 17 000, 6h38, 12 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

GILBER, Jean-François et LABERGE, Gilles, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane au-dessus du Texas », CHRC-AM, Québec, 9 janvier 2007, Audience : 9000, 16h20, 01 :20, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 11 janvier 2007.

10 janvier

BOUCHARD, Sylvain, (animateur(s)/Journaliste(s)), « 65 000 dollars pour une banane volante », *Bouchard en parle*, CJMF-FM, Québec, 10 janvier 2007,

Audience : 28 000, 8h07, 02 :00min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

GRAVEL, Denis, LANDRY, Jérôme, BERGERON, Véronique et CAUCHON, Vincent, (animateur(s)/Journaliste(s)), « La promotion des politiciens sur Internet », *L'émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 10 janvier 2007, Audience : 76 000, 7h14, 15 :30, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

GRAVEL, D. et MAURIS, D., (animateur(s)/Journaliste(s)), « Le conseil des arts et des lettres finance une banane géante », *L'émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 10 janvier 2007, Audience : 83 000, 8h16, 00 :20, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 10 janvier 2007.

GRAVEL, Denis et MAURIS, Dominic (animateurs et journalistes), « Controverse sur la banane gonflée », *L'Émission du matin*, CHOI-FM, Québec, 10 janvier 2007, Audience : 50,000, 6h33, 03 :30min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

SEGAL, Myriam, (animateur(s)/Journaliste(s)), « La banana volante », *Le journal de Segal*, CKRS-AM, Jonquière, 10 janvier 2007, Audience : 10 000, 11h26, 20 :00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 16 janvier 2007.

HOMIER-ROY, René, LAURENDEAU, Marc, FAUCHER, François et MAYRAND, Véronique, animateur(s)/Journaliste(s)), « Subvention pour une banane volante », *C'est bien meilleur le matin*, CBF-FM, 10 janvier 2007, 5h31, 15 :55, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

BERNATCHEZ, Claude, GUILBAULT, Isabelle et OUELLET, Paul, animateur(s)/Journaliste(s)), « Financement accordé à une banane volante », *Première heure*, CBV-R, Québec, 10 janvier 2007, Audience : 28 000, 8h18, 02 :45, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

11 janvier

BOUCHARD, Sylvain, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Commentaires sur la banane volante », *Bouchard en parle*, CJMF-FM, Québec, 11 janvier 2007, Audience : 19 000, 6h39, 11 :45min, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

FABI, Jacques et DESMARAIS, Jacques, animateur(s)/Journaliste(s)), « Banane au-dessus du Texas », *Pierre Trudel & CIE*, CKAC-AM, Régional Québec, 11 janvier

2007, Audience : 115 000, 6h04, 10 :35, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 12 janvier 2007.

12 janvier

CARTER, Andrew, (animateur(s)/Journaliste(s)), « The week in cartoons », *The Andrew Carter show*, CJAD-AM, Montréal, 12 janvier 2007, Audience: 56 000, 6h12, 11:00, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 16 janvier 2007.

30 janvier

DUPONT, Stéphane, SIROIS, Martin et GILBERT, Isabelle, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Un projet de théâtre pour le 400^e... », *Dupont le midi*, CHOI-FM, Québec, 30 janvier, Audience : 34 000, 11h56, 17 :30, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 31 janvier 2007.

6 février

DUPONT, Stéphane, DESSURAUULT, Vincent, SIROIS, Martin et GILBERT, Isabelle, (animateur(s)/Journaliste(s)), « Les subventions octroyées par le conseil des arts et des lettres du Québec », *Dupont le midi*, CHOI-FM, Québec, 6 février 2007, Audience : 34 000, 12h49, 27 :40, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 6 février 2007.

BERNATCHEZ, Claude et OUELLET, Paul, animateur(s)/Journaliste(s)), « Caricature du conseil des arts et des lettres », *Première heure*, CBV-R, Québec, 11 janvier 2007, Audience : 25 000, 6h58, 00 :30, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 15 janvier 2007.

BERNATCHEZ, Claude et GUILBEAULT, Isabelle, animateur(s)/Journaliste(s)), « Une banane volante dans le ciel du Texas », *Première heure*, CBV-R, Québec, 12 janvier 2007, Audience : 25 000, 6h36, 04 :45, Transcriptions Verbatim Inc., envoyé le 16 janvier 2007.

BLOGUES ET FORUMS

A. MONDE DE L'ART

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *Art News Blog: Art News, Reviews and Links*, daté Sunday, February 18, 2007, extrait du Web le 18 mars 2007, 2p., [<http://www.artnewsblog.com/2007/02/geostationary-banana-over-texas.html>]

_____, « Fashion Shows », *Behind the Seen, The people, events, and stories behind artseen journal and artseen plus*, daté Thursday, January 11, 2007, extrait du Web le 29 janvier 2007, 5p., [www.artseenjournal.blogspot.com]

_____, « The Geostationary Banana Over Texas », *BLDGBLOG*, daté Sunday, January 7, 2007, extrait du Web le 16 septembre 2007, à 8h47, 23p., [www.bldgblog.blogspot.com/2007/01/geostationary-banana-over-texas.html]

_____, « Cesar Saez, moi, Radio-Canada et une banane nommée populisme », *L'Interventionniste*, daté du Mercredi 10 janvier 2007, extrait du Web le 8 février 2008, 2p., [<http://www.interventionniste.over-blog.com/article-5204017.html>]

_____, « Bananas », *Cruset of Ideas*, daté du 17 janvier 2007, extrait du Web le 9 juin 2007, 5p., [<http://ideas.mab.ms/?p=117#more-117>]

_____, « ART: GEOSTATIONARY BANANA OVER TEXAS », *Metalstorm*, daté du 1^{er} février 2007, extrait du Web le 16 mars 2007, 3p., [http://www.metalstorm.ee/forum/topic.php?topic_id=4692]

BOGUE KERR, Stephanie, « In contemplation of Flying Bananas... », *I dream of Kimchee, The Korean Experience of a Canadian actor/writer/teacher from day one right to the end – all my loves and frustrations*, daté Wednesday, January 24, 2007, extrait du Web le 27 janvier, 2007, 5p., [<http://www.idreamofkimchee.blogspot.com/2007/01/in-contemplation-of-flying-bananas.html>]

CHUNG, Jayal, « This Shhh ...is Bananas! », *The ARTchive*, daté le 15 janvier, 2007, extrait du Web le 11 février 2007, 3p., [<http://www.anarticleartchive.blogspot.com/2007/01/this-shhh-is-bananas.html>]

ESAAK, Shelley, « Floating art with a peel », *Shelley's Art History Blog, About.com*, daté Sunday, January 7, 2007, extrait du Web le 15 janvier, 2007, 1p., [<http://www.arthistory.about.com/b/a/257784.htm>]

HANNAH, « News bites : January 8, 2007 », *Midnight Poutine*, daté January 8, 2007, extrait du Web le 18 octobre, 2007, 3p., [http://www.midnightpoutine.ca/media_analysis/2007/01/news_bites_january_8_2007/]

VAN RYZIN, Jeanne-Claire, « One banana over Texas », *Seeing Things, Around the arts, On the Streets*, daté Monday, January 8, 2007, extrait du Web le 11 février 2007, 3p., [http://www.austin360.com/blogd/content/sharedgen/blogs/austin/seeingthings/entries/2007/01/08/one_banana_over_texas.html]

B. MONDE DES SCIENCES ET DES TECHNOLOGIES

_____, « Canadian team to send gigantic space banana high above Texas in 2008...no monkeys involved », *AmberMac*, daté February 26, 2007, extrait du Web le 10 juillet 2007, 11p., [<http://www.ambermac.typepad.com/ambermac/2007/02/index.html>]

_____, « Affichage Sphérique volant », *CyberTopo, L'essentiel de la techno*, daté du 9 février, 2007, extrait du Web le 13 septembre, 2007, 7p., [<http://www.cybertopo.serveftp.com/?p=71>]

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *Digital Home*, daté du 7 février 2007, extrait du Web le 2 octobre 2007, 4p., [<http://www.digitalhome.ca/forum/showthread.php?p=504335#post504335>]

_____, « Is this Art? », *GameSpot Unions*, daté January 9, 2007, extrait du Web le 13 janvier 2007, 3p., [http://www.gamespot.com/pages/unions/forums/shows_msgs.php?topic_id=25297718&union_id=10190]

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *nV News*, daté du 6 janvier 2007, extrait du Web le 6 juillet 2007, 4p., [<http://www.nvnews.net/vbulletin/showthread.php?p=1274828#post1274828>]

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *Sci.astro.amateur, Google Groups*, daté du 5 mars 2007, extrait du Web le 16 juillet 2007, 3p., [http://www.groups.google.co.ve/group/sci.astro.amateur/browse_thread/]

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *Xtreme Systems*, daté du 13 janvier

2007, extrait du Web le 22 juillet 2007, 10p., [<http://www.xtremsystems.org/forums/showthread.php?t=158828>]

_____, « Geostationary Banana Over Texas », *Gamers with jobs*, daté du 29 janvier 2007, extrait du Web le 10 février 2007, 11p., [<http://www.gamerswithjobs.com/node/29899>]

_____, « Giant Banana in Space », *turboGadgets*, daté du 8 février 2007, extrait du Web le 10 février 2007, 5p., [<http://www.turbogadgets.com/2007/02/08/giant-banana-in-space/>]

_____, « Giant Banana in Space », *CompSci.ca Blog*, daté du 10 février 2007, extrait du Web le 10 février 2007, 2p., [<http://www.compsci.ca/blog/giant-banana-in-space/>]

_____, « Giant Banana Orbiting Earth! », *Techzi*, daté du 9 février 2007, extrait du Web le 11 février 2007, 2p., [<http://www.techzi.net/articles/2007/02/09/giant-banana-orbiting-earth/>]

_____, « I want one of these! », *RcUniverse*, daté du 4 janvier 2007, extrait du Web le 20 mars 2007, 3p., [http://www.rcuniverse.com/forum/m_5208367/tm.htm]

_____, « Is that a banana in your stratosphere, or are you just glad to see me? », *technabob*, daté du 9 février 2007, extrait du Web le 10 février 2007, 2p., [<http://www.technabob.com/blog/2007/02/09/is-that-a-banana-in-your-stratosphere-or-are-you-just-glad-to-see-me/>]

_____, « Flying Banana », *Soaring Student*, daté du 11 février 2007, extrait du Web le 23 février 2007, 2p., [<http://www.soaringstudent.blogspot.com/2007/02/flying-bananas.html>]

_____, « Banana Art to hang over Texas », *SpaceCulture.org, News, notes and discussions about the emerging world of space culture*, daté du 29 janvier 2007, extrait du Web le 15 juillet 2007, 1p., [<http://www.spaceculture.org/2007/01/banana-art-to-hang-over-texas.html>]

CRONEN, James, « The Geostationary Banana Over Texas », *Physics is Phun, A science Education Blog*, daté du 1^{er} janvier 2007, extrait du Web le 16 juillet 2007, 3p. [<http://www.jamescronen.com/blog/2007/01/01/the-geostationary-banana-over-texas/>]